Proletari din toate țările, uniți-vă!

amfiteatru

REVISTĂ LITERARĂ ȘI ARTISTICĂ EDITATĂ DE UNIUNEA ASOCIAȚIILOR STUDENȚILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

apare lunar ☆ prețul 1 leu

martie 1967 • anul II 15

• SIMULTAN LITERAR
• POEZII DE WHITMANN
• AMINTIRI DESPRE „UNU"
• INTERVIU CU JEAN CAYROL

GEORGE ALBOI

Bălcescu

**Motto : Luați-vă
după dîra de sînge
care se pierde în
tărîmul de jertfă !**

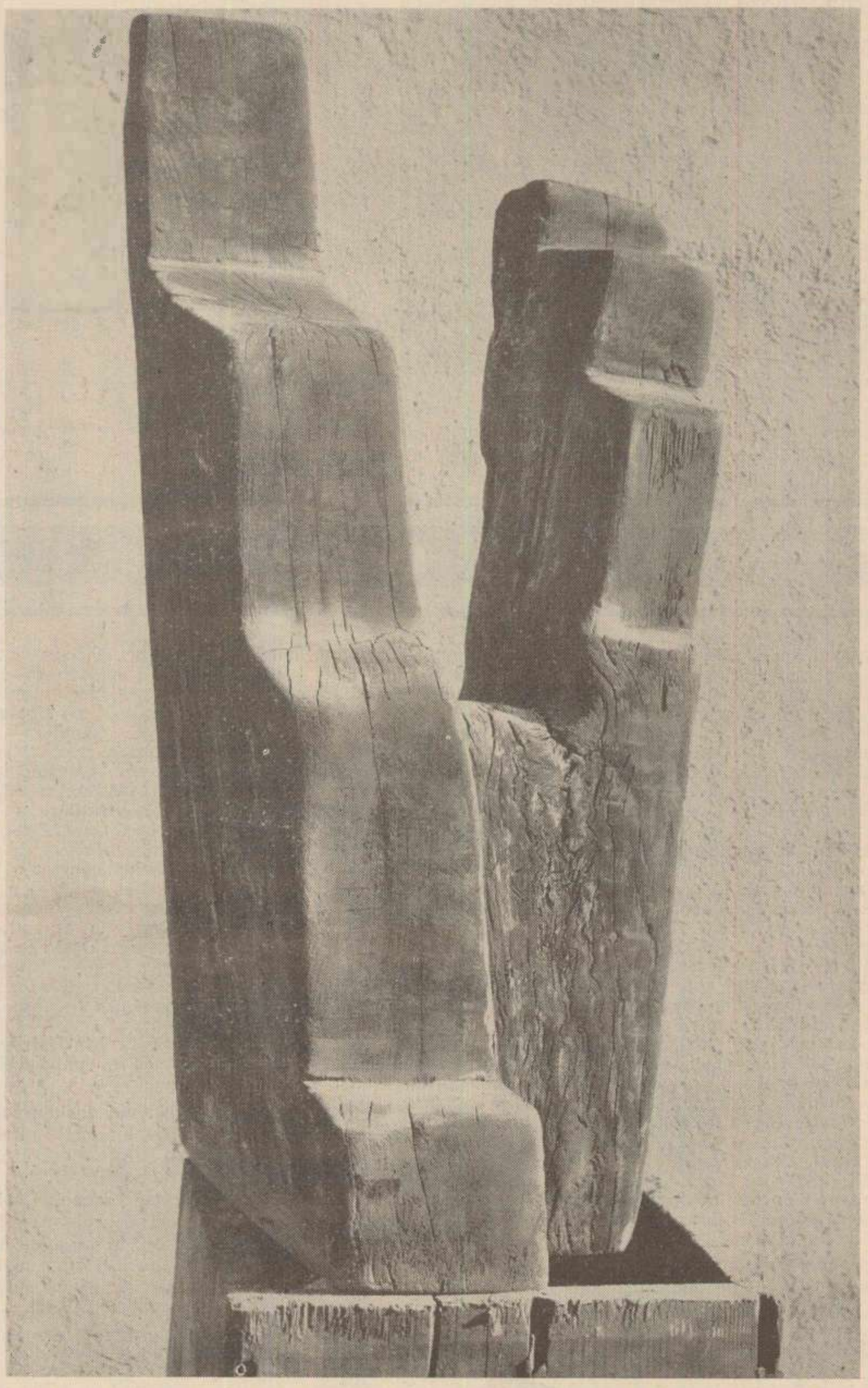
**Cată-l, mamă,
drum de teamă
pînă-n valea
de aramă
unde plîng
clopot drept
și clopot stîng.
Il cătară
nu-l găsiră
lăcrămară
și-l lăsară.**

**Cată-l, tată,
drum de roată
pînă-n calea
deocheată
lîngă taina
blestemată
unde-i strînsă
lumea toată.
Il cătară
nu-l găsiră
lăcrămară
și-l lăsară.**

**Cată-l, doamne,
peste toamne
doamne, doamne,
pe pămînt
pe sub pămînt
unde duce
drumul sfînt.
Il cătară
și-l aflară
jos în valea**

**Plîngerii
peste apa**

**Stingerii
alb de sare
și uitare
așteptînd la
țărm de mare.
Iar pe fruntea
lui urca
Țara și
îl odihnea.**



GEORGE APOSTU: Elan

MARIUS ROBESCU

Drum voievodal

**Drumule, drum voievodal,
în care se duc domnițele fragede,
călare se duc luptătorii mintoși,
cu moartea în circă
sfătuitorii se duc.
– Leapădă morții, slăvite, să ne ușurăm,
armele morților sînt pentru vii.
Dezbracă-i și arde-le zdrențele
și lasă-i pustii.
– Pune frîul de gîtul nebunilor, doamne,
leagă-i ca berbecii în coarne
și roagă-te. Zi :
„Dacă singur ți-ajung, înțeleptule, ia-mă !
Dar iartă acestor copii."
Și plîngi de-a-călare
Cu fruntea în coamă.**

**Fum, stele grăbite, corturi înalte.
În blănuri de cîine dorm vizitii,
prințesele în blănuri de vidră.
Luptătorii își curăță murdăria
de pe trup, cu pumnalele.
Unuia i se arde rana cu fierul.
Străjile stau cu gura proptită-n lance
să nu-i trîntească somnul.
Pe domniță au apucat-o durerile nașterii.
Mai la vale, tînărul domn
se scaldă, își bate umerii
cu vergele de salcie,
își scutură pletele ca Samson.**

**Fiecare visează pe potriva sa.
Unii bărci albastre și vînătoare de iezi
și focuri, focuri alpine.
Tînărul nobil, printre torțe îngenunchiate
își trece logodnica.
Femeile pribege se visează fecioare,
fecioarele gonite își visează părul în flăcări.
Domnul scăldat, între somn și trezie,
aude clopote de alarmă
mișcate chiar de sîngele lui.
Paznicii văd aievea un dulău flocos
dezmierdîndu-le glezna
și-n aceeași clipită, sub bărbie
pătrunde vîrful suliței.**

**Ceața vine de-a berbeleacul în valea popasului.
Trupurile dor
desțelenite de strigăte și de lumină.
Bărbații intră greoi în armuri,
scuipă și bat caii peste ochi cu zăbala.
Picioarele noduroase ale bătrînilor
umflate peste noapte,
nu-și mai găsesc cizmele pe măsură.
Se strîng în jurul tuiului domnesc
și zgribuliți întru supunere
lăcrimează.**

**Drumule, drum voievodal
„iară și iar"
viață măsurată de-a-lungul,
punte ruptă spre un mal.
La popas ne-am născut,
pînă-n seară, cale lungă, am crescut,
în tunică albă ne-am învelit
fir verde și copt și păscut
și bob încolțind.**

■ *Vocația* PRIMĂVERII

În înaltele văzduhuri cerul s-a lăsat, albastru, însușindu-și pămînturi și siluete, încît împăcarea naturală a obiectelor, a păsărilor denumește o stare de spirit pe care inima noastră o numește primăvară. Ne va place să spunem că este o primăvară nemaivăzută. Vom repeta aceasta în fiecare primăvară dar niciodată adevărul nu va fi mai adevărat decît în momentul cînd generații și generații de oameni vor striga iarăși cu înduioșare :

„Veniți ! Privighetoarea cîntă și liliacul e-nflorit"

România își trăiește noua sa primăvară în care prezențele vii ale tuturor eroilor ei înseamnă permanență și necesitate. Se poate spune că, primăvara, anul nou vine încă o dată și este la fel de sărbătorit, la fel de bine primit de această umanitate a noastră care, cu cît ajunge mai în adîncimea maturității sale, cu atît are o mai pronunțată vocație a primăverii . Izbucnesc pe toate întinderile românești viziunile de un dramatic înțeles și de o luminoasă înțelepciune ale lui Ion Țuculescu. Noaptea cu salcîmi *devine noaptea cu salcîmi a unei țări. Rezistența culorii este iarăși rezistența verdelui cîmpenesc, a seninului ceresc, a roșului uman, a galbenului recoltelor.*

Spații infinite se deschid cercetării. Pasul dezvoltă profunde semnificații în călătorii, Munții Carpați se îngreunează de verdele din nou descoperit al brazilor care, de la Ștefan cel Mare și pînă la noi nu au convenit să-și schimbe trunchiurile, coroanele, semnificațiile, iar cînd au făcut-o, au slujit unui Vlad Țepeș pentru pedepsire, cînd aceasta era necesară armoniei viitoare.

Și nu e vorba numai de o primăvară a naturii, a celor ce se văd, se aud și pot fi pipăite, ci e vorba — lucru atît de important ! — de o primăvară spirituală care își justifică în contextul anilor noștri paralelismul substanțial cu primăvara naturii. E vorba de acea primăvară care dă țăranilor sentimentul continuității recoltelor, muncitorului meritata erupție de aer proaspăt, inginerului șansa de a combina cifre și fapte și sentimente, studentului emoția activității viitoare, poetului dreptul de a cerceta condiția umană. Este primăvara în care cu un gest solemn, care parcă dezvelește statui, ni se redescopăr valențele universului nostru românesc, realizate sau care se vor realiza si spațiile primăverii sînt ale elanului, ale încrederii, ale vitalității, ale gustului de invenție, ale exigenții, ale adevărului.

„Veniți, privighetoarea cîntă și liliacul e-nflorit !"

Veniți, apropiați-vă, deschideți tainele, luminați partea voastră de

Sînt atîtea de făcut pe acest bătrîn pămînt al nostru. Atîtea noi orizonturi cere timpul în care trăim. Atîta inteligență și atîta forță de dăruire și atîta vocație a primăverii. Lungi cortegii de pilde vin către noi prin istorie și ceea ce îi aduce pînă aici pe toți fiii inspirați ai spațiului mioritic este energia lor prefăcută în cetăți, în cîmpuri roditoare, în sate durabile la încrucișările zbuciumatelor drumuri ale lumii, în ode și în elegii, în pînze și în statui, în noi generații. Toți fiii inspirați ale căror inimi bat cinstit de prin anul 100 către noi și mai demult, toți eroii și toți poeții, toți anonimii și toți cei numiți, fie ei născuți toamna, fie ei născuți în luna ianuarie a lui Mihai Eminescu, fie în luna decembrie a lui Nicolae Labiș, toți, absolut toți au avut vocația adîncă a primăverii, anul lor începea primăvara și primăvara lor a rămas pînă la noi primăvară românească, adică a noastră de la Caraiman pînă la Rușchița, de la Oradea pînă la Gurile Dunării, de la iubire pînă la hotărîre, de la emoție pînă la intransigență, de la viață pînă la moarte. O primăvară în al cărei miez strălucesc efigiile domnitorilor și în al cărei miez se află, încă pentru o istorie glorioasă, substanță pentru nașterea eroilor care vin. O primăvară pe care o primim cu sălbăticia cu care se purifică aerul în munți, cu neîndurarea cu care iubim ce este al nostru, dar pios pînă la lacrima copilului care deprinde primele cuvinte ale acestei fericite, nemaivăzute și nemaiauzite, complicate și dulci limbi românești, din temeiul Carpaților, spălat nobil de Jiu și de Mureș, de Siret si de Olt, cînd Dunărea curge eternă, și ea primăvăratică. În acest înfierbîntat context, studențimea română își ridică fruntea în primăvară și cu o generoasă patimă de înnoire crede în primăvara românească intim pentru că este primăvara acestor ani, a acestor părinți ai noștri ai tuturor, spre culmile civilizației și progresului.

Cu primăvara anului 1967, junimea română, studențimea română intră și mai hotărît în planul valorilor spirituale și materiale, considerînd că datoria cea mai sacră a fiecărui om tînăr care-și iubește și își înțelege destinul patriei sale este să aibă mereu în față ceea ce societatea cere noilor generații, curaj și abnegație, puritate și pasiune, vocație a noului, a primăverii.

Iar peste noi, în Univers se aude, respirată de aștrii înalți ai celui mai energic anotimp, versul poetului român :

„Veniți ! Privighetoarea cîntă și liliacul e-nflorit."

Pozitivul Janus

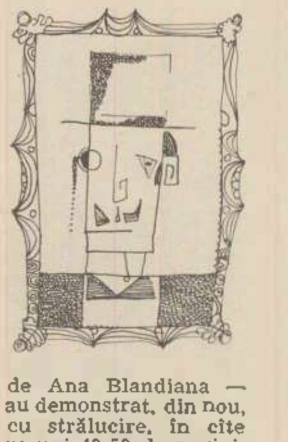
Istoria unei culturi este istoria unor replici, a unor confruntări, a unor negațiuni. Pasivitatea este exclusă și, dacă cercetăm cu atenție, descoperim cîmpuri de forțe de puteri diferite care atrag și resping, grupează sau refuză gruparea. Evoluții plane, monocorde nu se pot închipui. Vitalitatea unui produs literar se măsoară și în capacitatea lui latentă sau imediată de a polariza, de a antrena alte produse asemenea. Spiritul comod poate fi agasat de atîta agitație într-un domeniu unde lucrurile au fost prezentate în genere simplu și fără complicații — supărător de simplu și de necomplicat — și o imagine dinamică i se poate părea un atentat la ierarhia de valori moștenită. Cînd scara de valori se alcătuie pe recepții deformante, substituirea devine un balast. Dintr-o negație necesară ea se constituie într-un obstacol, devine gest superb. Prin efectul ei canonizant, optica de mai sus împinge la șabloane. Nu se poate înghesui complexitatea unui fenomen literar în cîteva fixe casete sub un cer senin. Retușul conciliant e contrariu realității. Pentru un trecut nu prea îndepărtat, scriitorul, prozator de profesie șe spunem, se deplasa la fața locului, făcea documentare, cu alte cuvinte se arunca într-un mediu sub ale cărui impulsuri scria. Era o metodă de creație. Esențialul era baia de realitate, presiunea documentării, fermentul ei inspirator. Calculul era simplu : dacă realitatea este impresionantă, magnifică și rezultatul literar va fi aidoma. Simplitatea — dacă nu eroarea — condiției estetice este evidentă. Alții nu au însă superstiția documentării. Deplasarea la fața locului, element necesar al creației, dar neplanificat, nu mai e în sine un metod de creație. Impulsurile realității pot curge spre scriitor care le examinează critic, nu-i mai par imperative. Gîndindu-se intens la **ce** scrie, el începe să-și pună problema și **cum** va scrie. Și pentru că se mișcă într-o tradiție literară se raportează la elementele de tradiție care pot deveni suportul atitudinii afișate. Preocupării lor de artă literară răspunde reapariția cărții lui Tudor Vianu, **Arta prozatorilor români.** Cartea are meritul, istoric, de a fi încetățenit — într-un moment încă confuz în privința cunoașterii estetice de sine — conștiința unei veritabile serii istorice de procedee artistice tipice prozei românești. Apariția, ca și reapariția, ei pot fi considerate evenimente culturale. Într-un moment care n-avea o limpede idee despre efortul românesc în proliferarea mijloacelor prozei, Tudor Vianu a dat publicității această carte care subliniază un continuu efort de descoperire și asimilare de procedee, o continuitate a lor, predilecția pentru anumite viziuni creatoare și tehnici literare, ceea ce poate contribui la fixarea notei de specific național, precum și la desăvîrșirea unora pînă la paroxism artistic. **Arta prozatorilor români** dublează și concurează într-un anume fel **Istoria literaturii române de la origine pînă în prezent** a lui G. Călinescu . Ele se aseamănă prin identitatea scopului : amîndouă vor să demonstreze existența istorică a unui fenomen artistic românesc, concretizat în opere durabile, alături de care se afirmă garanția sau virtualitatea altora. Cele două cărți sînt produsul unui comandament superior, o dovadă de înțelegere și subordonare la necesitățile momentului cultural, subordonare de care puțini dau dovada. Amîndoi fac parte, cu toate deosebirile atît de des semnalate, din rasa constructorilor pentru viitor, clădind înconjurați de adversități dar cu siguranța îndreptățirii, unul mai clement, dar nu mai puțin superior, altul mai orgolios și mai imperativ. Amîndoi au trăit presiunea nevoii de sincronizare culturală — nu atît pentru că se mișcaseră în raza teoretică a profesorului Eugen Lovinescu — ci pentru că ritmul accelerat al dezvoltării literare le-o impunea ca și acestuia. Amîndoi aveau o cuprinzătoare, indulgentă, și severă în același timp, cunoaștere a fenomenului literar românesc, căruia îi sesizaseră ritmul galopant de dezvoltare, progresul prin acumulări brusce, identificabile în persoana marilor creatori care fac de obicei opere de pionierat neavînd întotdeauna timp să-și realizeze mulțimea de intenții și proiecte. Singurul mod de a deveni efectiv util era de a se așeza pe platforma de altitudine de la care lucraseră și aceștia, cu avantajul de a le fi putut revizui în spirit critic acțiunile și ocoli erorile. Situarea în altitudine culturală este deja o situare de valoare, cucerirea ei presupunînd un lung proces creator de acumulare și deliberare. Conștiința situării, a exactității perspectivei obținute de aici, este ceea ce dă lucrurilor citate siguranța afirmațiilor, trăinicia construției ce nu poate fi amenințată de prezența unor inegalități, inerente, dar absorbite de echilibrul și soliditatea ansamblului. În fapt, ceea ce fac cele două cărți este instaurarea unui spirit de ordine, de sistematizare, operație culturală de cea mai mare utilitate, fără precedent pînă la ele. Superioritatea lor stă în superioritatea criteriilor și a dominării informației. Pînă în apropierea celui de al doilea război mondial mai dăinuia prejudecata inferiorității literaturii române, înțeleasă ca inexistență a ei, prin absența operelor notorii, Afirmații contrare se făcuseră (de G. Ibrăileanu, Eugen Lovinescu, N. Iorga) dar încă parțiale, fără încercarea — cu excepția lui Iorga, precursor însemnat — de a se trece la o demonstrație fără replică. Intreprinderea era foarte grea dat fiind absența lucrărilor pregătitoare, din nou un singur înaintaș remarcabil — Iorga — și singura soluție pentru intreprinzător era de a-și asuma singur dificultățile. In lucrul cu un material vast pe care l-au numit fără intimidare, cei doi și-au verificat potențele amplu constructoare. Să nu uităm că ei aveau prin superioritatea viziunii conștiința dimensiunii dificultăților, de unde de la bun început și victoria teoretică asupra lor. Au profitat deci, de știința alegerii reperelor. Din lucrările lor se vede că observaseră dezvoltarea prin explozii și implozii, prin momente evantai și consecutiv altele restrictive pe o spirală deschisă al cărei punct inițial se află în trecut. Punctele de reper se află pe linia de contact dintre cele două momente. Acolo se află sistematizatorii, marii cenzori culturali, cei care spun **nu** cu fața spre trecut, deschizînd posibilitățile unui nou **da** și a unei noi dezvoltări în evantai. Ei sînt purtătorii unui acerb spirit critic pregătind prin epuizare o eclipsă a lui. Din această cauză acești mentori au reprobabilul aspect de Janus, opunîndu-se trecutului tocmai pentru a-i conserva în forme viabile cealaltă față surîzînd indulgent viitorului. Orice cultură posedă un număr indefinit de astfel de zei duplicitari și prezența lor este o dovadă a fertilității ei. Un deschizător de drum e constrîns la sistematizarea produselor anterioare, la gruparea lor calitativă, la exercitarea spiritului critic, la negație. Rupt de contextul său creator, gestul poate să pară nepios fără a fi. G. Călinescu și Tudor Vianu și-au făcut din acești înaintași puncte de reper și modele. Cele două cărți amintite se nasc prin negația, dacă nu a unor lucrări asemănătoare, a inerției spiritului prejudecăților și se completează reciproc. Cea a lui G. Călinescu are un aspect totalitar, vrea să fie un răspuns definitiv oricărei încercări de a contesta forța de creație etnică, cealaltă o demonstrează specializat, restrînsă la un singur domeniu. Acolo unde istoria literaturii afirmă numai, **Arta prozatorilor români** demonstrează. Amîndouă lucrările atrag atenția asupra diversității stilistice a literaturii române și a marilor ei posibilități virtuale, în acest domeniu, arătînd că valoarea literaturii în ansamblu vine și din complexitatea ei, din capacitatea ei de a antrena direcții și tehnici literare diferite, **Arta prozatorilor români** are prin urmare și acest merit de primordială însemnătate : arată scriitorilor că nu se mai poate scrie oricum.

MIHAI UNGHEANU

asterisc asterisc asterisc * asterisc asterisc asterisc

Cale liberă plachetei !

Cu o comparație hazardată, placheta este față de volum cam ceea ce este clopotul suspendat pe un simplu eșafodaj de lemn față de o venerabilă clopotniță zidită. Are aceleași funcțiuni, poate stîrni aceleași ample rezonanțe, dar, lipsindu-i pretenția monumentalității, ne izbește sensibilitatea prin franchețea și simplitatea ținutei.
Trebuie spus că de mulți ani resimțeam absența plachetei de versuri. Apăruseră exclusiv tomuri poetice, într-o vreme din ce în ce mai masive. Și nu toate erau „volume" cu un volum consubstanțial motivat. La stabilirea sumarului, autorului îi sporeau forța și debitul pledoariei „pro domo" la fiecare producție lirică pusă sub semnul întrebării ; el pretindea (cu un patetism realmente sincer) că redactorul dorește „să taie în carne vie" etc. Într-o asemenea fază a operației editoriale, se întîmplă deseori ca argumentația strînsă a redacției să sufere cîte o breșă, de ordin extra-literar probabil, — și astfel poetul își recăpăta, una cîte una, pozițiile inițial supuse tirului critic. Rezultat : raftul librăriei se curba sub apăsarea unei cărți groase, în raport invers proporțional cu inconsistența impresiei lăsate în amintirea eventualilor lectori.
Deși esențial la o plachetă nu este zveltețea pur exterioară, să recunoaștem, totuși, că sumarul supus în mod deliberat unei „cure de slăbire" are, deseori, de cîștigat calitativ și că fericita rotunjire compozițională a întregului obținut este numai aparent paradoxală. Cazurile cînd fiece rînd eliminat riscă să amputeze o frumusețe, să altereze un sens dintr-un țesut inextricabil sînt, din păcate, rare. De altfel, placheta de versuri inițial elaborată ca atare și nu cea ivită prin epurarea unei culegeri „mari" merită să ne rețină în primul rînd atenția.
Prilejuind, în această ordine de idei, rîndurile de față, două recente apariții — *Sîngele* de Nina Cassian și *Călcîiul vulnerabil*



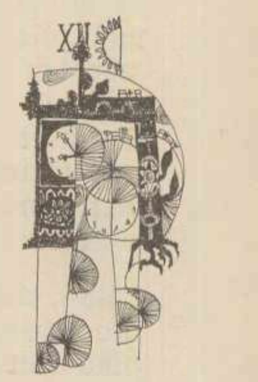
de Ana Blandiana — au demonstrat, din nou, cu strălucire, în cîte numai 40-50 de pagini, dreptul la permanenta cetățenie editorială a acestei formule, de altminteri perfect consacrată în istoria poeticei românești. Ce altcevă a fost *Plumb*, prima concentrare de lumini și umbre baconiene, decît — tipografic vorbind — o „modestă" plachetă ?

I. ȘTEFAN

Succes !

Examenele practice susținute anul trecut de studenții fostului an III de regie-teatru au afirmat cîteva valori regizorale autentice ; o parte din montările cu spectacole Shakespeare au demonstrat virtuți incontestabile (consemnate la vremea lor de revista noastră), putînd oricînd suporta confruntarea cu scenele profesioniste. În urma acestor succese — și, totodată, dorind să accentueze și mai mult caracterul practic al pregătirii viitorilor regizori — conducerea I.A.T.C. a hotărît să încredințeze unora dintre studenți montarea unor spectacole „oficiale", în sălile teatrelor din București și din țară cu actori din trupele respective. Deocamdată, și-au precizat intențiile și au și început lucrul Anca Ovanez (la Tg. Mureș, cu *6 personaje în căutarea unui autor*, de Pirandello), Ivan Helmer (la Teatrul Mic, cu *Îngrijitorul*, de Pinter), Eugen Bordușan (la Botoșani, cu trei piese într-un act de O'Neill), Radu Boroianu (la Bacău, cu *Norii* de Aristofan), Aurel Manea (la Iași, cu Filoctet). Inițiativa, salutară, nu este prima de acest gen în Institut. Anul trecut, Andrei Șerban montase pe scena teatrului din Piatra Neamț, *Arden din Kent*. Sperăm că și „debutanții" acestui an vor avea cel puțin un succes similar. În orice caz, noi li-l urăm din inimă.

D. K.



FĂNUȘ NEAGU

... postrestant ...

Alexandru Ștefănescu : „Cinematograful meu" — iartă-mă, dacă-ți fac o mărturisire, am confundat, pentru puțin timp, titlul lucrării cu numele dumitale — este o lucrare care miroase a liliac de Paști, a copilărie rătăcită pe ulițele unui tîrg ca Slobozia și, din cînd în cînd, și pe străzi dărăpănate din preajma Oborului vechi, și-mi amintește și de un pian dezacordat, din cinematograful **American** de pe Moșilor, colț cu Făinari, adică peisajul acela, născător de oarecare nostalgie și de chefuri triste și cîntece cu lăutari cu viori stricate... N-ar fi nimic rău dacă lucrurile ar sta chiar așa cum spun eu ; undeva, însă, undeva, toate astea, sînt povestite după ureche, și asta nu prea intră în convenție. Nu te supăra, chestii de-astea am citit nenumărat de multe și putem face rost de cîte o duzină ori de cîte ori avem nevoie (dar, trebuie să-ți spun, nu avem nevoie). Așteptăm altceva de la dumneata, pentru că, e limpede, te pricepi să scrii. Trimite-ne lucruri mai aproape de zilele noastre.
Victor Ștefan Popescu : Cel mai izbutit lucru din povestire, iartă-mă că-ți spun asta, este motto-ul din Noul testament : „Să nu ucizi ; oricine va ucide vor cădea sub pedeapsa judecării". Sigur că da. Întreb, însă : dar cel care scrie fără a fi citit în prealabil destulă literatură, ce-i va fi dat să pătimească ?... Nimic, bineînțeles... Eu doresc ca dumneata să fii mult mai puțin sumbru decît vrei să ne dai impresia cu povestirea (o numesc astfel, fiindcă n-am alt termen la îndemînă) **Rîul și moartea.** Un singur sfat : mai multă lectură... Nici **Craiul de ceară** (pe cînd **Vezica de crom ?**) nu ne-a vîrît groaza în oase. Am citit foarte atenți cele două rînduri din Lucian Blaga, așezate în fruntea lucrării ca un fel de „luați aminte", apoi am zîmbit, și-am zîmbit. Cu îngăduință, însă.
Vasile Constantinescu : Te-am rugat să îmbunătățești schița **Cînd se topesc amețitor zăpezile.** Nu bănuiam, vai de mine, că o să iasă ce-a ieșit. Trimite-ne, te rog, îndărăt prima formă, fiindcă aceasta, „îmbunătățită", e ceva ce te bagă în sperieți. E vina mea, mărturisesc, nu trebuia să-ți cer nimic, dumneata te afli la început, și-ai crezut, pe semne, că **imbunătățire** înseamnă valuri de apă îndoite cu parfum de cel mai ieftin și lozinci și stări sufletești încărcate de optimism și nu mai știu ce. Nu, nu așa. Altceva voiam eu, dar, sînt convins, n-am reușit să-ți transmit prin scris. Trimite originalul — și, jur, n-o să mai cer niciodată, nimănui, să schimbe ceva, o să schimb eu, fiindcă mie știu ce să-mi cer, sau, dacă vrei, cu mine însumi cad mult mai ușor de acord.
Tovarășul care ne-a adus la redacție povestirea : **Casa vapor[illegible] sau corabia piraților** și a omis s-o semneze este rugat să trea[illegible] la secția noastră de proză sau să ne transmită în scris nu[illegible] domniei sale.
Petronius Donescu : Umor de proastă calitate. Iar înjurătura pe care mi-o adresezi e șchioapă. Nici nu-i de mirare, fiindcă înjurătura cere și ea talent. Așa că... retrag toate cuvintele bune pe care ți le-am adresat cîndva.
Alexandru Deal : Publicăm **Moartea de seară a șarpelui,** în acest număr, sper — și pentru că nu știm unde vă putem scri, vă rugăm pe această cale să ne trimiteți și alte lucrări. E de la sine înțeles că acelea care n-au apărut nu merită a fi luate în discuție. Așteptăm.
Vasile Crețu : Dulcile noastre ipostaze — puerilă, construită fără destulă îndemînare și cu un limbaj care, atunci cînd se căznește să-i imite pe unii din marii noștri umoriști, devine șocant — înțelegi dumneata din ce punct de vedere. Îmi pare rău că sînt nevoit să-ți spun aceste lucruri, pentru că pe alocuri mi se pare că posezi acea știință a coborîrii într-o întîmplare sau într-un personaj, ceea ce nu e puțin.
Nicolae Coman : Copilul — în manieră desuetă, nici măcar nu merită a fi discutată ; în clasa a IV-a elementară învățam să facem compuneri în genul ăsta, și lucrul, evident, nu prea ne-a folosit în viață. Citiți — cît mai mult, și pe urmă vom mai sta de vorbă. Deocamdată, cel care nu are timp ești dumneata.

Cronica cenaclului „Junimea"

Duminică, 19 martie, dimineața. La ora 10. Amfiteatrul Odobescu era neîncăpător. Peste 300 de studenți se înghesuiau în bănci, pe scaune sau rămîneau în picioare, așteptînd nerăbdători — după o prelungită vacanță — redeschiderea cenaclului „Junimea". Operatorii televiziunii își plimbau cu ambiție aparatele prin sală. Evenimentul era marcat de prezența unor personalități artistice de frunte : **Emil Botta, Ștefan August Doinaș, George Ivașcu și Romul Munteanu**, alături de unii dintre cei mai tineri și apreciați poeți din noua pleiadă : Gabriela Melinescu, Ion Alexandru, Gheorghe Tomozei, Adrian Păunescu, Ilie Constantin, Gheorghe Pituț. După un cald salut adresat membrilor cenaclului, „cenaclu de mari pretenții umane, laborator viu, activ, interesant, continuator al celor mai fertile tradiții literare", profesorul George Ivașcu structurează desfășurarea ședinței de lucru în două momente, al doilea moment revenind — după un bun obicei al „Junimii" — actorilor invitați să susțină un recital de poezie (Emil Botta, Ilinca Tomoroveanu, Aimé Iacobescu, Carmen Galin, Dora Ivanciuc, Ileana Dunăreanu și Florian Pittiș).
Au citit doi tineri poeți ale căror semnături în revistele literare i-au impus din vreme atenției publice : „Unul era muntean — Dumitru M. Ion — altul moldovan — Adi Cusin".
„Înscris într-un sistem poetic axat pe un pretext de poezie fertil, vînătoarea" (Ilie Constantin), Dumitru M. Ion a citit un ciclu de VÎNĂTORI, urmînd astfel unor experiențe reușite de Nichita Stănescu în 11 elegii și de Ion Gheorghe în **Nopți cu lună pe Oceanul Atlantic** (Ilie Constantin). „Structură capabilă de mari înnoiri, amenințat însă de stufoșenia unor imagini, de ușurința unor versuri și de juxtapuneri violente" (Adrian Păunescu), tînărul poet cultivă „un tip de poezie metaforică pe fundal mitologic, plină de sensibilitate" (Romul Munteanu), „obiectivîndu-se cu succes și transgresînd astfel spre cititori, fapt ce-i confirmă o evoluție mai mult decît promițătoare" (George Ivașcu). Desigur, trecînd peste tonul demielogios al lui Mihai Istrățescu („o să devină un poet interesant, chiar și e") s-au exprimat și alte păreri, unele doar defavorabile („diluarea imaginilor, lipsă de concentrare, preocupare obsedantă pentru șocul imaginilor" — Tătaru), altele total negativiste, aparținînd lui Petru Popescu (cum îl știm, nostalgic și silitor): „Nu are profil autoritar, nu i-am înțeles poezia". Acesta, printre altele, ne-a prilejuit și o interesantă definire a poeziei din perspectiva cititorului : „Poezia nu este sugestia ei, ea este însăși poezia". [illegible]gind discuția, P. P. a făcut un panoramic al liricii contemporane, îngrijorîndu-se din cauza tendinței unor poeți de a-și construi poeziile ignorîndu-l pe Edgar Poë conform moralei „unul cînd e nervos fumează, altul scrie o poezie", ceea ce e perfect adevărat în distingerea unui fumător de alt nefumător. În replică Ion Alexandru a spus NU. Talentul lui Dumitru M. Ion s-a arătat a fi pînă la urmă incontestabil din ciclul numit de George Ivașcu „Marea vînătoare" cele mai bune poezii fiind : **Vînătorile de dragoste** (I. C.), **Vînătorile de pe dealurile părinților** și **Vînătorile de lacrimi** (A. P.).
Poetul ieșean Adi Cusin „a surprins plăcut cu versuri interesante, ce-l arată ca pe un poet care a atins punctul de devenire al poeziei bune marcînd în cenaclu un moment de evoluție" (George Ivașcu). El se înscrie într-un tip de poezie clasică, „comunică lucruri obișnuite în vers clasic (reușite sînt **La capăt** și **Post festum**) dar inegalitățile, unele preferințe pentru poze căutate, versuri prea ușor memorabile implică riscul banalității" (Romul Munteanu). S-a mai remarcat la acest talentat poet „mai tradițional și mai moldovan" (același Mihai Istrățescu) „disciplina cuvîntului axarea pe probleme majore" (Tătaru), cît și ritmurile — bine înțeles — atunci cînd nu sînt „stricate" (Petru Popescu).
A urmat recitalul de poezie, recital susținut cu o înaltă căldură de artistul emerit Emil Botta și de mai tinerii săi prieteni din teatru. Poeziile, aparținînd unor mari și de neprețuit clasici români : Eminescu — **Odă în metru antic** Blaga — **Pasărea sfîntă**, Ion Barbu — **Domnișoara Hus**, au fost înnobilate de vocea lui Emil Botta, electrizînd auditorii care, aplaudînd în picioare, omagiau astfel deopotrivă poezia și teatrul. Mulțumind, și la cererea sălii, actorul, Emil Botta a recitat și o poezie a poetului Emil Botta. În continuare, ceilalți artiști invitați au recitat cu sensibilitate și căldură poezii de Geo Dumitrescu, Nicolae Labiș, Ștefan Augustin Doinaș, Ana Blandiana, Constanța Buzea, Gabriela Melinescu, Nichita Stănescu, Ion Alexandru, Gheorghe Tomozei, Marin Sorescu, Romulus Vulpescu Grigore Hagiu, Ilie Constantin, Cezar Baltag și Gheorghe Pituț. Iar, la sfîrșit, Adrian Păunescu a recitat un poem de Adrian Păunescu, **Înscenarea nașterii**, răpind unor palme roșii, obosite, și ultimele aplauze.

IULIAN NEACȘU

Poezii de gabriela melinescu

timp de o viață

Michael Kolhlaas se numea
nebun în patima de adevăr,
apoi negru vagabond, apoi aventurier
rușinea rugînd s-o credeți nenoroc.

Acela a răzbunat cinstea
femeii și a copilului și cinstea
cailor mai sus decît
viața ca un chinuitor adaos.

Ca pe un mort demult, viața
l-a încercat cu sabia dacă e viu
și urlet a scăpat dintr-un bărbat,
Michael Kolhlaas se numea
nebun în patima de adevăr
apoi negru vagabond, apoi aventurier
rușinea rugînd s-o credeți nenoroc.

dubla nemesis

Absența te-a desăvîrșit
frumoaso, tu, de șapte ori frumoasă!
Mă trag înspre străini, ca în mirosuri
plantele de care m-am înnodat.
Dau lovituri în gol și dorm la umbra ta,
adulmec aerul pe care îl aruncă
pielea ta, albă vrăjitoare, copil
cu părul rău crescut la întîmplare.
Nu părăsi piscul unde te-am lăsat.
Eu întristîndu-mă legată m-am văzut
de trupul tău
și ți-am descoperit viața.
Nu-mi da decît trufia.
Un duh ce o rupere de nori în mine
din cînd, în cînd izbește,
frumoaso, tu, de șapte ori frumoasă!

ploaie în dezordine

Ploaie în dezordine, stafie,
purpura nu mă iubește.
Arde aerul artezian
și rămîne împietrit în solzi de pește.
Niciodată nimeni nu s-a arătat,
fără patimă e violetul obosit,
locui, aproape de albastru
într-un ochi de elefant izbit.
care se închide cîteodată trist
pînă trec maimuțele spre rai
și rămîne abur în statuia
pe care cu bice colorate o loveai.

chemarea băiatului

Sînt fericită cînd vînezi
iepuri lățoși, lupi și animale rare.
Eu stau în aer și întind
botul meu moale și mînjit
să mi-l apuce mirosul
cum blînd apucă țăranii
boturile cailor să-i îmblînzească.

În felul meu de-a mă purta
e firea băiatului mai mic, întreg la minte,
mă-ncred în jocuri de noroc,
slăvesc mari băuturile și aerul
și faima răpirii de femei.
Atîtea lucruri sînt de-mperecheat
cu oameni, cu păsări și cu animale.

Să rîdem iarăși
de turbarea celor inapți de vînătoare!
Stăpînii au încredere în osul lor
ci încolăciți de mari jivine luminoase
dau pradă vînătoarei trupul lor
și ei și animale desfătîndu-se în luptă.

Trai bun și fericire, animalelor,
și poftă mare de încăierat!
Ca Memnon cîntă oasele sudate ale tuturor
goale de vînători, de puști și de nerăni
Ca-ntr-un copac de fier huruie
cheful nebun al animalelor de vînătoare.
Umblă bezmetice-n pădure, se adulmecă
și se găsesc,
se sfîșie și se mănîncă,
o răfuială de suflete e în pădure
cînd vine vînătorul plin
de animale, de colți și de nerăni,
și tot atît de scurt e și răstimpul său
de desfătare.
Trai bun și fericire, vînătorilor,
și poftă mare de încăierat,
ca Memnon cîntă oasele sudate ale tuturor!

Cunosc tot neamul tău, băiatule mai mare,
și am încredere în tine,
cu pumnii bat în ziduri și te chem la
vînătoare
botul meu tînăr și mînjit
îți spune numele

Începe vînătoarea de huzur,
plutește o duhoare
din animalele rănite
lespezi de roșu se așează
pe țări întinse.

gaudeamus

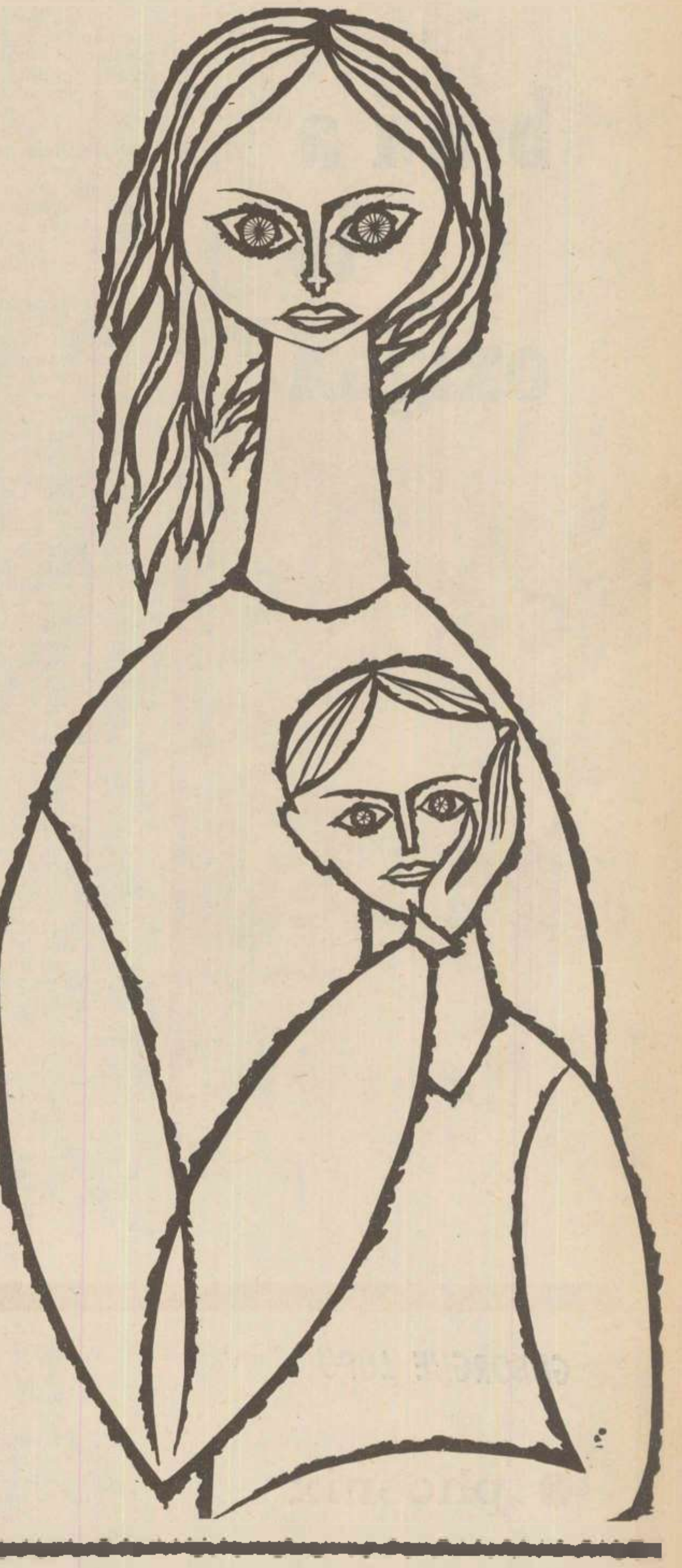
Să stăpînim lucrurile ca și cum ele n-ar exista.
Cu disperare să pornim la șuierătura lor.
Ca în prăpastie m-arunc asupra ta.
Călcările tîlharilor sînt îndrăzneți
asupra vidului,
eu plîng de-atîta gol
ținîndu-te de mînă.
Ne poartă aerul pe o piele cusută
cu vinete semne
și desfătare și nerăbdarea de a termina totul
chiar și mirosul de cal mai sus decît toate
dar știu că nici o făgăduință nu se ține
și plîng de-atîta gol.

numărul 23

Bolnavul de la numărul 23
spune că se simte din ce în ce mai bine.
Toți știu că va muri în curînd.
Inventează cuburi de ghiață gurile risipitorilor
dureri despotice i se aduc pe rînd:
o monedă cu pești, o soră frumoasă,
o maimuță murind ca un copil,
căni aromate, un popor de stafii,
lămîi și borcane cu guri deschise febril.
Se ridică și mulțumește,
spune că se simte din ce în ce mai bine.
Mîine serbări, poimîine serbări,
pumnii ca două noduri ale trupului
atîrnă galbene lîngă mine.
Eu vă urăsc pe toți,
din mirosul nopții curge un cîine
uitîndu-se lung, nemairăbdînd,
ieri serbări, astăzi serbări, serbări mîine.

doctorul faust

Te opresc vid să naști
din sîngele meu puțin
clădire zadarnică!
Femeie-fluier din care măduva s-a scos.
O floare de camfor sub mine crești
în creație, neprihănită rană.
Duhorile de dimineață vin
din animale desfrînate de pădure
destinul meu de-al lor este legat
mă simt pierdută ca un miros
de nări umflate dureros adulmecat.
Astfel mînjită de sîngele luptei lor
lăsați-mă ca șuierul praștiei nelegată
de semnele a și e, i și o și u
trupurile noastre care au fost încă o dată.



desen de V. NAȘCU

cronica literară

nicolae breban: „în absența stăpînilor"

Într-o vreme în care știm din ce în ce mai puțin ce înseamnă un „roman", cred că putem integra fără remușcări formula epică oferită recent de Nicolae Breban recunoscînd, cu autoironie implicită, că e suficient ca autorul să o repete pentru a o acredita definitiv. Fără să comunice prin pretexte epice, cele trei episoade aglutinate în volum își recîștigă unitatea într-un plan simbolic referitor la limitele condiției biologice a omului.

Întîiul episod e un fel de „Salon cu momîi", alcătuit din simple „fișe" juxtapuse, fără ritmicitate, un cortegiu de fantome grotești recompunînd, pe deasupra lor, bătrînețea ca „aer", ca „stare": cînd toate lucrurile supuse cîndva se „răzbună" cu neașteptată cruzime, cînd trupul scrîșnește și scîrțîie ca vechile mori de apă, „fantasticele mori de apă", cînd dragostea devine o amintire uscată și intimitatea ia forme clinice, cînd viața însăși seamănă cu o goană nebună de animal hăituit.

O altă secvență e închinată copilăriei, are în centru un singur erou și constituie, în felul ei, o capodoperă. Într-o după-amiază de vară un copil se plictisește „formidabil": doboară cuiburi de păsări și ucide meticulos puii, „acceptă" un joc ciudat în care se pierde învins de primii fiori erotici, întreprinde o expediție în subteranele casei pentru a-și pedepsi un trecător impuls de spaimă, suferă cu revoltă mută represaliile unei mătuși pedante, adoarme, în fine, cu dorința vie ca noaptea să țină numai cît o clipire din ochi și minunea se întîmplă.

Autorul se menține mereu în apropierea sa, îi învăluie faptele și privirea „carnivoră", îi notează impresiile cu deplină gravitate. Comentariile sale, în scurte și scînteietoare rafale, izbutesc să facă din aproape fiecare gest semnificativ o clipă absolută. El se ia parcă în serios pe sine însuși cînd își ia în serios eroul și, mai mult, refuzîndu-și orice ironie facilă, îi conferă acestuia reacții ironice, chiar concesive. Herbert își pune diverse probleme de orgoliu, el știe deja să-și ascundă interesul acut printr-o nepăsare bine jucată și să-și cultive singur calitățile pe care le apreciază ca „bărbătești". E vizibilă, în general, la N. Breban tendința de a grăbi conștiința de sine a eroilor săi infantili sau adolescenți, de a le „forța" maturizarea în disprețul tradiționalei psihologii a vîrstelor riguros diferențiate și exclusive. Nu mai puțin evidentă și spectaculoasă în consecințele ei este încercarea întreprinsă de autor de a da accente virile comportamentului și mentalității unora dintre personajele sale feminine. E. B. — eroina principală a celei mai întinse secvențe de roman este — ca și Francisca, sora ei de înstrăinare — un spirit lucid, inchizitorial și distant. E. B. pare lipsită de feminitate, dar, de fapt, e nemulțumită de condiția ei feminină, așa cum Herbert e nemulțumit de copilăria lui și cum bătrînii care nu vor să moară își păstrează prin probe de vitalitate disperată iluzia de „stăpîni".

„Absența stăpînilor" se vădește a fi, așadar, *tensiune permanentă*, din unghiuri și de pe poziții diferite, spre o categorie umană privilegiată, avînd vocația supremației și fascinația puterii. „Energiile" pe care le adună atîția din eroii lui N. Breban, și pe care toți comentatorii nu încetează să le observe, vin din această sete neistovită de „bărbăție". Concept generos, în care ne place să vedem dincolo de o biologie robustă și o anumită atitudine față de destin.

„Stăpîni" sînt cei ce intervin eficace în linia imanentă a vieții lor, cei ce colaborează frenetic cu propriul destin și nu-l recunosc decît în măsura în care îl modifică. Ei sînt învingătorii din toate timpurile pentru care soarta înseamnă voință și libertate de acțiune, cei cărora parcă nu li s-a dat un destin, ci ei înșiși l-au inaugurat, așa cum vorbele, invocînd cu credință faptele, le pot anticipa și chiar instaura. Dezideratul pur devine realitate și terapeutica acestui miracol e energia, adică ardoarea propriului destin. În romanul lui N. Breban problemele speței trebuie considerate numai un pretext pentru o trecere de la limitele biologicului la o „filozofie" a limitelor. Autorul atribuie tentația „stăpînului" unei femei și această femeie nu e o „natură", ci un „caracter". Se poate descoperi în deciziile și gesturile ei tendința de a *provoca* destinul încercîndu-l mereu și determinîndu-l. În fața mariajului nedorit, proiectat de părinții ei, ea nu „suferă" spectaculos și inutil, ci își întocmește un „plan" de acțiune complicat pe care îl urmează cu multă metodă. Cel pe care ajunge — în afara acestui program — să-l iubească cu adevărat, comite o inconsecvență, gest interpretabil de altfel, și reacția ei este imediată și aproape neverosimilă — ruptura definitivă, urmată de căsătoria cu pretendentul inițial. Mod ciudat de a pedepsi sacrificîndu-se, suportînd propria-i pedeapsă, lovind cu propriul trup. Familia devine soluție de echilibru *aleasă* pentru a se apăra de asemenea fatale dezamăgiri.

E. B. are ambiția absolutului și — femeie fiind — vrea să-l atingă în dragoste. Meritul romancierului este că face să izbucnească această dorință într-o ființă obișnuită, modestă, aproape mediocră. Eroina lui nu e o fire năvalnică, pe care temperamentul o excede, dar nici o apatică incorigibilă sau o visătoare fără ocupație. Ea are sentimentul realului, refuză mistificarea și devine o soție rezonabilă care își poartă soarta cu atîta decentă resemnare încît pare fericită și poate că este. Sau poate că totul nu este decît o așteptare prelungită, o tînjire scufundată în automatismele cotidiene. Oricum, responsabilitatea stării de fapt îi aparține în așa măsură, încît s-ar putea zice că la ea bucuria sau durerea sînt consecințe ale curiozității, ale unui pariu cu existența angajat pentru a-și dovedi sieși că e liberă.

Apariția lui Catargiu verifică însă fragilitatea echilibrului menținut vreme îndelungată. Încrîncenarea lui E. B., refuzul feminității se arată a fi dorință de iubire care-și respinge obiectul. Rezistența față de Catargiu-tatăl ar fi fost definitivă. Dar ea e învinsă de un „cuplu" de forțe, căci la indiferența și siguranța tatălui — formă de absență eficace — se adaugă farmecul fără „vină" al copilului. Afecțiunea pentru Cătălin nu este decît o amînare a celei pentru Catargiu și singura care pare să nu observe este E. B.

Cînd „agresiunea" bărbatului se produce, ea îl iubea de mult. E. B. își părăsește soțul „respectabil" și căminul, dar refuză să se stabilească imediat în locuința noului bărbat și să-i devină soție. Intransigența ei se transformă acum în complex de inflexibilitate deși posibilitatea degradării o sperie mai tare ca moartea. Această a doua iubire se confundă cu teama nespusă pe care eroina o încearcă nu atît în fața eventualității unei noi deziluzii, cît mai ales, în fața loviturii fulgerătoare care va fi reacția sa. Ea întîrzie să se dăruie, cu totul, încă o dată și se izolează o vreme, parcă pentru a asculta cum vine asupră-i uruitorul pămînt al fatalității. Un foarte acut presentiment al catastrofei domină această parte a romanului. La numai cîteva luni după căsătoria cu Catargiu, E. B. se sinucide fără explicații. Nu peste mult timp, Catargiu însuși ajunge un nevrotic obsedat, îmbătrînește subit și decade iremediabil, verificînd astfel pedeapsa postumă a lui E. B. pentru faptul că a făcut-o vulnerabilă redeschizîndu-i o veche rană și a iubit-o apoi mediocru. Abia această sinucidere concepută ca o răzbunare conferă demnitate gestului aparent juvenil al rupturii de primul iubit. Și destinul provocat atunci în mod decisiv „se răzbună" în această moarte repetată, care poate că nu este decît o „reîntoarcere" la iubirea neîntîmplată cu R. V.

Avînd, la început, mai mult conștiință a caracterului decît caracter propriu-zis, E. B. și-l „face" intervenind des în traiectoria propriei existențe. Dar, odată verificat prin fapte de viață, caracterul se transformă într-o forță autonomă, străină, aproape dușmănoasă, într-un mecanism declanșat de resorturi fatale. Efortul de „stăpînire", de corecție a destinului, devine el însuși destin. E. B. e depășită și tîrîtă de propriul caracter și, din momentul cînd are această revelație, viața ei se consumă în încercarea disperată de a se elibera de sub teroarea lui. Încercare zadarnică, pentru că structura ei morală nu este adaptabilă. Moartea voluntară trebuie considerată ca revoltă împotriva propriului caracter, dar chiar și acest gest ultim nu face decît să-l confirme.

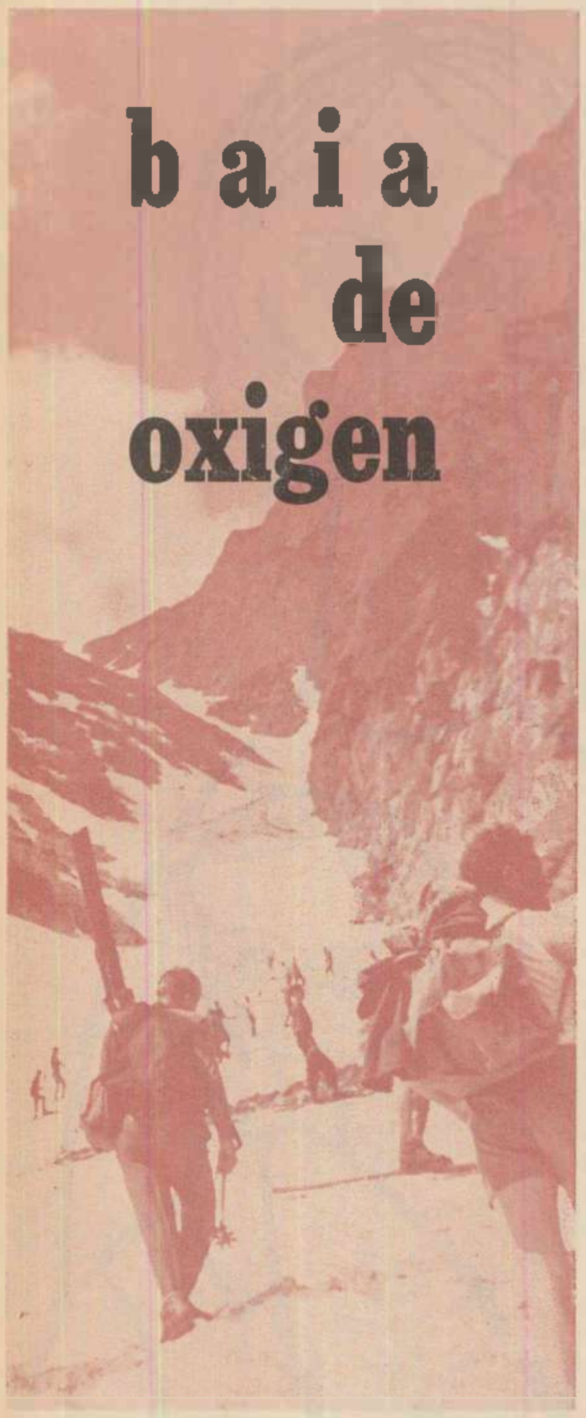
Un caracter se dezvăluie și se verifică în timp, el trebuie privit ciclic, pe mari etape ale existenței. Caracter nu înseamnă conduită liniară, cenzură cotidiană permanentă, caracter înseamnă *repetabilitate.*

„Romanul" lui E. B. este istoria pierderii unei vieți de către un caracter devenit destin, sau, mai exact, a frîngerii unui caracter de către destinul care este el însuși.

Romanul lui N. Breban se desfășoară în afara subiectului propriu-zis, insuficiența lui epică fiind compensată de „știința" tipologiei — de unde și posibilitatea speculației critice de a „parazita" cartea într-un gest solidar cu comentariul întotdeauna excesiv al autorului. Un roman aproape *didactic*, prin aplecarea irezistibilă spre eseu, dacă eseul însuși nu ar sfîrși în „poezie".

MIRCEA MARTIN

baia de oxigen



O logodnă tainică uneşte albul caietelor deschise pe băncile amfiteatrelor noastre — cu zăpezile strălucind virginal pe versanţii Carpaţilor. Această uniune, ţinută secretă de-a lungul unui întreg semestru, previzibilă totuşi pentru cunoscătorii transhumanţelor studenţeşti, e dată în vileag atît de exploziv în februarie, încît cascada albă antrenează toată ţara. Cîtă vreme iridiul peniţei şi-a cheltuit materia pe sutele de coli, lăsînd în urmă dîre albastre de lumină, perechea de schiuri a dormitat în cel mai obscur ungher ; dar exilul acesta avea să obţină o superbă compensaţie la capătul sesiunii de iarnă. Munţii, prefiguraţi întîi printr-o machetă infimă — grămada de bileţele cu subiecte de examen — au apărut în sfîrşit în mărime naturală, majestuos decupaţi pe cerul de sticlă ; Bucegii şi-au oferit atunci zăpada velină pentru ca schiurile să scrie caligrafic, cu litere imense, *vacanţă universitară*.

Am văzut, la Sinaia, cinci sute de absolvenţi ai anului V, venind să se cufunde într-o deconectantă baie de oxigen, mai înainte de a face ultimul şi decisivul pas din viata lor universitară. Urmaseră diferite facultăţi cu profil tehnic sau umanistic ; aveau mintea populată de probleme, formule şi structuri din mii de pagini de specialitate : din toate acestea se închega o preocupare covîrşitoare ce se va traduce, peste puţine luni, într-un studiu dens de informaţie, cu asocieri şi sinteze proprii, cu idei sau ipoteze originale — proiectul de diplomă ; şi încă în a doua jumătate a acestui 1967 îi vom vedea ocupîndu-şi locurile în faţa tablourilor de comandă, la catedră, la microscop, la planşetă, risipindu-se radiar pe toate direcţiile economiei si culturii româneşti. Dar, deocamdată...

Deocamdată erau, toţi cei cinci sute, studenţi la una şi aceeaşi originală şcoală superioară : Facultatea de linişte. Deocamdată luau loc, cu toţii, în amfiteatrul munţilor, pe gradenele Sinaiei, privindu-şi — prin străvezimea distanţelor —colegii instalaţi pe gradene asemănătoare la Buşteni, la Predeal, la Pîrîul Rece. Deocamdată aveau prilejul să privească anii de facultate şi viitorul productiv prin vizorul albastru al celor zece zile de binemeritată vacanţă.

— Numai gîndul că masa la care scriu cele cîteva rînduri de pe „vederi" n-a suportat niciodată greutatea unui manual — şi e de ajuns ca să mă reconforteze...

Cu un surîs, Zinca Niculescu, de la Facultatea de Istorie (Bucureşti) îşi plasează afirmaţia pe terenul agrementului. Este de altfel acelaşi om care, două minute mai tîrziu, se lansează neprovocat într-o pasionantă pledoarie pentru frumuseţea profesiunii sale, infirmînd dezinvolt declaraţia iniţială, la fel de spontană, cu privire la faptul că aici, la odihnă, se vrea „degajată de orice". Nu, evident, de firul roşu al existenţei tale nu te poţi rupe, cu adevărat, nici între brazi Sinaiei. Uite, acum, în pragul intrării în profesorat, Zinca Niculescu constată că, la capătul celor cinci ani, ştie, deocamdată, atît de puţin faţă de maeştri, faţă de cît s-ar cuveni, mai ales... Rămîne pe gînduri.

Un coleg economist, Teodor Pădureanu, absolvent I.S.E., (Cluj) reia ideea, dar o conduce pe făgaşul unei soluţii.

— Esenţial e, fireşte, constituirea plenară a personalităţii. Dar, pe parcurs, important e să-ţi cunoşti limitele şi, ceva mai mult, să ţi le şi recunoşti. Nu pentru a te împăca, suficient, cu ele, ci, dimpotrivă, pentru a-ţi mobiliza resursele. Trebuie să ai curajul de a mărturisi cînd nu ştii, învingînd tentaţia de a-ţi acoperi golurile cu o pojghiţă înşelătoare, în fond necinstită. Preferă să rămîi modest, să observi, să acumulezi, să înveţi în continuare. Facultatea e de-abia prima treaptă a rachetei.

Brazii asistă cu o anume solemnitate la asemenea discuţii, în vreme ce, văzîndu-şi de meserie, filtrează discret aerul, ozonîndu-l continuu. În vile, difuzoarele au fericita inspiraţie să tacă. Zinca îşi aminteşte cu un hohot de rîs cum, ajunsă în gară „cu un tren după al celorlalţi colegi" a fost întîmpinată de un delegat care, şovăitor, i-a pus următoarea întrebare insolită : „sînteţi studentă sau aveţi nevroză astenică ?" Aluzie la textul celor două pancarte indicînd limitativ locul de adunare pentru două categorii (extrem de distincţie !) oaspeţi ai Sinaiei.

Teodor Pădureanu, în schimb, pentru a cincea oară venit într-o tabără studenţească de odihnă, cercetează familiarizat locurile, anticipînd revenirea sa la forma sportivă de pe cînd practica intens atletismul, în special aruncările. Asta înainte de atîtea examene, înainte de atîtea nopţi petrecute prin biblioteci...

Nouă înfruntare de păreri :

— Foarte rău că ai capotat ca sportiv prin asemenea munci în asalt. Eu, în cinci ani de studenţie, n-am avut nici o noapte albă. Simplă problemă de organizare — îşi exprimă punctul de vedere „ca la carte" Nicolae Ţăranu, de la Construcţii Civile (Iaşi), căruia probabil nu întîmplător i s-au încredinţat răspunderi în conducerea taberei. Şi, pentru că nişte colege de la biologie îşi manifestă rezerva în faţa unei organizări atît de perfecte a timpului, el continuă : scoarţa cerebrală are doar şi ea o capacitate de acumulare, mai ales un ritm, nu trebuie deci forţată prin excese...

Biologii Mariana Dacos, Elisabeta Leonte, Ursula Mikolajevski surîd indulgent. Castraveţi vînduţi grădinarilor ! Dar, în sfîrşit, nu discuţii pe tema fiziologiei cerebrale visează acum, după cinci examene, după hăţişuri de bibliografie, după nu ştiu cîte planşe — şi înaintea perioadei de practică pedagogică, şi înaintea redactării lucrării de diplomă, şi înaintea... Stop ! Să vedem mai bine ce arme vor fi puse la bătaie împotriva oboselii, blazării, placidităţii şi chiar împotriva... „paraziţilor sistemului nervos în scara animală", ca să cităm tema proiectului Marianei ?

Artilerie uşoară : seri de dans, concursuri artistico-distractive gen „cel mai bun şi cel mai afon interpret", programe de club. Artilerie grea : somn fără vise, excursii în diferite puncte aureolate de glorie turistică, pîrtii de ski, muzică bună. Arme de calibru mic : visarea de unul singur, peste o pagină, eventual rămasă neîntoarsă. Pentru zece zile, încoronate cu un banchet de închidere, e destul de bine. Variaţia mai este asigurată şi prin intensitatea personală a execuţiei. Valeriu Georgescu, de la Construcţii de Maşini (Galaţi), schior încă din anii liceului, solicită insistent itinerarii de consum fizic masiv, în numele celor ce vor să schimbe zilnic cîteva maieuri, aşa încît „să le iasă sesiunea prin piele". Alţii, dacă vizitează Peleşul şi pot aluneca pe sanie de-a lungul unei pante dulci se declară arhi-mulţumiţi.

Talentele artistice, mai mult sau mai puţin latente, mai mult sau mai puţin descoperite, au de rezolvat o ecuaţie : a se remarca (fireşte, nevoie strict *individuală*), rămînînd ca această afirmare să egaleze exact nevoia de destindere *a tuturor*. Trăiască ambianţa ! Ea şi numai ea lichidează resturile eventuale ale operaţiei, totuşi prea puţin algebrică. Aşa încît pe ambianţa tinereţii contează Alexandru Chitian, mezinul Facultăţii de Electronică (Bucureşti), pasionat interpret de muzică populară şi uşoară, fost membru al brigăzii artistice a Politehnicii premiată et caetera...

Ce ciudat : peste ani şi ani, cînd inginerul Alexandru Chitian va fi probabil cunoscut pentru contribuţiile sale la perfecţionarea sistemului energetic al României, vor exista atîtea sute de colegi (mii, dacă ţinem seama de toate cele cinci tabere studenţeşti în care i s-a auzit vocea) care îl vor ţine minte şi aprecia numai pentru această voce, pentru această bucurie de a se produce ca, vă rog să iertaţi, artist amator !

Deocamdată acum, la intersecţia studenţiei cu munca productivă, Chitian, născutul în anul de graţie 1945, nu reuşeşte să separe suficient în inima sa dragostea pentru (atenţie, transcriu) „staţia sintetică de încercare la rupere a întrerupătoarelor de înaltă tensiune 100—220 kW" de aceea pentru melodioasele „Uhăi, bade", „Ş-aseară vîntu' bătea"... Deocamdată, aici, în marele amfiteatru alpin cu umbre albastre, nimic nu este mai firesc decît ca o fată să-l întreb pe Valeriu Georgescu, exact în timpul unui dans lent, dacă şi-a hotărît drumul — asistent la facultate, ori inginer la „Progresul"-Brăila... Deocamdată, după nişte examene grele luate uşor, după nişte examene simple luate mai anevoie, aerul tare care sparge chenarul ferestrelor se urcă la cap ca un alcool de 90° şi baia de oxigen îmbată pentru azi, pentru săptămîna viitoare, probabil pentru mulţi ani de aci înainte.

ŞTEFAN IUR…

GHEORGHE LUPU

phoenix

Doamne, e-o lume de rouă şi sticlă !

Dau toate cărţile, toate poemele,
Filozofia cu riduri drapată
Tălpile tale să-mi treiere stemele
Măcar o viaţă, măcar odată.

Nu se repetă : numai acum !

De aceea fumegă pomii pe drum.

E drumul săpat în podişuri străvechi
De toamne, de greieri şi de ozon
Aici, cu pămîntul lipit de urechi
Pîndesc pînă pasărea cade din pom.

Ploile tale cădea-vor pe seară
Asprelor mele hotare şi secete
Zvîrlindu-mi sufletul mult în afară.
Prin ochi, prin tîmple, prin degete.

Seară de luni. Luna mă trage pe roată.
Pe tine ce roţi te au la-ndemînă
De-mi vii aşa cum n-o să mai poată
Veni la mine nici o fîntînă ?

S-au înjunghiat în Olimp zeii toţi
Pentru această seară de luni
Care ne năruie aceleiaşi roţi
Viaţa cu vîrfuri muiate-n minuni.

N-au fost în mine metale să ceară
Timpului ardere vastă mai repede
Ca lumea asta, lunea spre seară
Lacrima este deasă de lebede.

Robust în muşchi şi-n oase, ce ţesături subţiri
S-au stivuit în mine de-mi macină făptura
Cînd tata pleacă-n munte şi mama-n amintiri
Lăsîndu-se acasă : eu — flacăra, eu — zgura.

Iubirea vinovată ? Eu am strigat să vină
Din zeii mei, din două milenii am strigat
Trudit de lună plină ca mărul în grădină
Cu pumnii strînşi în suflet, sub cer necercetat.

Ştiu că la drum s-ar cuveni să ai
Creion, cuţite şi suflet cît se poate
Prea ars de toate pe-un picior de plai
Merg ca pămîntul — vis pe jumătate.

Altora le-ai trimis cetăţi şi blazoane
Mie ? Pieptul deschis, pecete de răzeş
Să fiu altă movilă a lui Burcel
De la Ceahlău la ultimul cireş.

Oricînd sărutul meu poate fi muşcătură
Doamnă cu păru-n flăcări, doamnă viaţă,
Asta înseamnă că mai ţin la poezie
Şi nu-mi voi scoate sufletul pe piaţă.

Niciodată n-am oprit pe stradă femeile
Niciodată n-am intrat pe uşa din dos
Sînt nepoliticos numai cu ideile
Şi pentru asta te blestem frumos.

JUSTIN MORARU

mereu nedesluşiţi

**Nu pot să ştiu ce zare e dincolo
De-această ceaţă luxuriantă, larg
În care-ţi joacă ochii dispărînd
De după sfori în umbra de catarg.**

**Ştiu clar, sînt sigur că mă clatin, da,
Cu-această ceaţă jucăuşă, rece,
Căci tu te plimbi pe valuri de mătase,
Pe ape ne-ncepute şi cu vîrtejuri cînd
Mă porţi pe umeri să mă treci dincolo
De teama noastră tulbure în ziua
Clădită printre arbori pe pămînt.**

**Nu se zăreşte mal şi-mi cauţi mîna.
Sînt numai trup şi nervi şi nu sînt bun
Decît să te cufund în ceaţă-mbrăţişată
Şi largul să-l sporesc c-o tulburare
Şi valurile să le cresc pe rînd.**

Nu-i loc statornic în această mare !

**Unde să punem stîlpul casei, temelia,
Mereu nedesluşiţi pentru-nceput ?
Nu ştiu cît sînt şi cît eşti tu
Şi ne scurtăm, încet, vecia.**

EMIL BRUMARU

romanţă

**Iubirea, şaretă cu mere,
Prin sufletul nostru trecu.
Din staule dulci de-amintire
Viţeii ne cheamă cu muuu,
Copaci-şi procură jobene
De brumă şi mor eleganţi,
În cărţi de ghicit către seară
Sînt dame iubite de fanţi,
Şi-n ceşti de cafea armistiţii
Pe care le ştii numai tu.**

**Iubirea, şaretă cu mere,
Prin sufletul nostru trecu.**

ION DUMITRESCU

atunci

**Fără ştire venit — ţărm care se reia —
Sămînţă pentru timp, pe cuibul în creştere.
Atunci, în vale, către necunoscut
Şi astăzi mă caut !
Izvor înecat în piatra de început
Cu oboseala frunţii spre sudoare.
Buturugi de aer verzi de aşteptare
Îmi mişcă sîngele în trup.**



TEODOR ŞALOR — „ARCAŞ"

simultan literar

cu nicolae manolescu



În matematică, a înțelege înseamnă implicit a face matematică. A înțelege literatura sau a o face sînt acte net deosebite. Opțiunea între critică și literatură este numai o problemă de talent ?

În primul rînd, da : există o vocație, în poezie ca și în critică. Fără să ne întoarcem la dogmatismul maiorescian, trebuie să admitem că nu pura întîmplare împinge pe cineva să se facă poet ori critic — chiar dacă, mai mult criticul, mai puțin poetul, vor păstra toată viața nostalgia, cel dintîi a poeziei, cel de al doilea a criticii. Cînd G. Călinescu, părîndu-i-se că „a renunțat la scris și renunțarea aceasta se cheamă critică", exclama : „S-a isprăvit... e de neînlăturat — sînt critic", aparenta lui resemnare era de fapt o victorie. Pentru că ce altceva înseamnă a te realiza decît a te cunoaște și a avea îndrăzneala să cultivi în tine însuți posibilitățile cele mai profunde ? Critica și literatura nu sînt numai două profesii oarecare : ele devin din cînd în cînd, un mod de a fi, de a te construi, de a te depăși. Cine înțelege literatura ca pe o odihnă a spiritului, acela nu e critic, e un diletant, după cum nu sînt criticì erudiții neînstare să vadă viața operei, înălțîndu-se din molozul documentelor, sau, cum îi numea Iorga, „adunătorii tuturor nisipurilor". În acest sens, am fost totdeauna de partea celor care caută în critică o formă de viață. Ceea ce mă interesează la un critic (și nu fac de loc un paradox) e ingenuitatea, adică poezia culturii, după cum ceea ce nu poate lipsi unui poet este intelectualitatea, cu alte cuvinte, cultura poeziei.

— Cam tot în această ordine de idei, ce părere aveți despre distincția (foarte dură) făcută recent, de cineva, între publiciști, eseiști, pe deoparte, și cercetători pe de alta ?

Probabil ați observat că am fost trecut printre cercetători... Și pentru că am vorbit de ingenuitatea criticului, credeți că tăgăduiesc cercetarea, munca ? Ar fi o... ingenuitate ! Eu nu văd însă o deosebire, decît dacă cercetătorul n-are talent, iar eseistul n-are informație, ceea ce e la fel de rău. În definitiv, e vorba numai de forma de comunicare, actul critic fiind în esența lui același. Și nici măcar nu e obligatoriu ca cineva să prefere tot timpul o singură formă : Călinescu a scris, cum se știe, despre Eminescu mai multe volume de cercetare migăloasă, cu aparat critic (fiind chiar bănuit că a pierdut din vedere întregul !), dar și cîteva eseuri, unde totul a fost absorbit într-un portret interior al poetului. Sau N. Iorga : cine nu știe ce înțesată de trimiteri este o pagină din istoriile lui literare. Totuși o mai puțin cunoscută azi „introducere sintetică" la *Istoria literaturii românești* (ținută drept curs, într-un an, la Universitatea din București, același curs care fusese înainte al lui Ovid Densușianu și pe care-l întemeiase, mi se pare, V. Alexandrescu-Urechia) aduce o pagină curată, o privire de sus, deși aceasta presupune un uriaș material pregătitor. Aceasta e cea mai concentrată istorie a literaturii române (de la început pînă imediat după 1900) — o imagine tulburătoare a *destinului istoric* al acestei literaturi. Nu este în ea nici o ostentație erudită, dar (și lectura noastră nu se lasă înșelată) o asemenea imagine nu putea rezulta decît dintr-o reflecție atentă asupra fiecărei opere în parte, asupra fiecărui document, asupra celei mai, aparent, neînsemnate știri...
E adevărat că predilecția pentru studiu ori pentru eseu sînt uneori determinate de înclinații mai adînci. Pentru Iorga sau pentru Călinescu aparatul critic exhaustiv, darea pe față a subsolurilor cercetării este, din cînd în cînd, un exercițiu. Ei își cultivă plăcerea erudiției, voluptatea paginii dense de trimiteri. Dar la alții, aceasta poate fi neputință de a construi întregul. Adesea expunerea la vedere a fișelor de cercetare, considerarea tuturor amănuntelor, chiar dacă unele sînt moarte, e un mod de a ascunde lipsa de vocație. Căci există, cînd studiul critic, istoric, e creație veritabilă, atmosferă interioară a textului pe care citările dese, indicarea surselor, ar distruge-o. Al. Odobescu, ne spune că pentru *Istoria*... cunoscută, Bălcescu a consultat „mai mult de 225 scrieri vechi și moderne în felurite limbi" și-mi închipui că n-a stat nimeni să numere și toate documentele mărunte. Pentru epoca aceea și pentru împrejurările dramatice în care a fost scrisă cartea, informația este uimitoare. Și cu toate acestea nu se vede nimic : *Istoria* lui Bălcescu e un eseu. De-ar fi încheiat-o, Bălcescu ar fi pus, nici vorbă, la sfîrșit bibliografia (cum a pus la sfîrșitul altor studii), pentru liniștirea scrupulelor noastre științifice. Ce concluzii să tragem de aici în legătură cu eseul sau cu studiul doct ? Orice critic simte din cînd în cînd nevoia de vigoare și de puțină erudiție, dar nu cu alt scop decît acela de a-și lua provizie (materială și morală) pentru un nou zbor.

Îmi sugerați o idee. Nu cumva — în egală măsură cu această „alternare" de mijloace, moduri — e necesară unui critic și alternarea de peisaje literare ? Cum altfel vă explicați îndreptarea atenției spre literatura clasică a multora din criticii tineri, care au debutat cu cronică literară ?

Ar fi o explicație. O literatură privită prea îndelungă vreme numai în realitatea ei actuală, imediată, devine obositoare și atunci cronicarul caută legăturile cu trecutul, are nevoie de sentimentul tradiției. Valorile prezente nu sînt niciodată limpezi și întoarcerea la literatura anterioară clarifică impresiile noastre, ne dă, nu garanția, dar speranța, că nu vedem confuz. Este deopotrivă necesară și altă „întoarcere" : spre literatura străină (și nu, cum se spune și cum se cheamă catedrele respective de la universități, literatura universală, pentru că în aceasta intră și literatura română). Am în vedere lecturi, dar și atitudini active : un critic trebuie să încerce să scrie și despre autori sau cărți străine. Așadar, cu toate că o anume specializare e inevitabilă, un critic adevărat trebuie să poată scrie despre orice. Dar (îmi permit o paranteză) s-a ivit o specie curioasă de specialiști care se consacră, de exemplu, literaturii germane, engleze etc. Ei n-au comis niciodată nici un rînd despre lteratura română, nu sînt în stare să facă o analiză sumară pe un text accesibil oricui, în schimb sînt gata în orice clipă să scrie studii despre toți marii autori străini ! Mania compilațiilor, în critica literaturii occidentale, e mai puternică decît era mania traducerilor pe vremea *Daciei literare*. N-ar fi de loc rău dacă revistele (și în special cele adresate tinerilor, studenților, ca *Amfiteatru)* ar comenta sistematic aceste cărți, spre a evita confuziile. Tot așa de ciudați sînt și specialiștii în istoria literară : nu cei care se consacră aflării izvoarelor și documentelor, oameni în general serioși, informați, și absolut utili unei culturi, dar cei care înainte de a ne convinge că pot scrie o bună recenzie la o plachetă de versuri actuală, se grăbesc să ne fericească cu monografia unui poet din trecut. Ce iese din această grabă ? O operă didactică, fără nici o valoare în planul critic din care doar bibliografia de la sfîrșit poate fi, cîteodată, folosită.
Dar, m-am abătut... Spuneam că, într-adevăr criticii tineri fac uneori istorie literară pentru a găsi o perspectivă mai solidă, alteori pentru că vor să-și pună la încercare talentul și în fața operelor complexe ale trecutului. Acestea sînt motive „ideale", dar mai sînt și altele, vai, mai delicate. Tot mai des se observă la criticii tineri semnele unei decepții premature. De obicei un tînăr e generos, entuziast, gata să ia totul de la capăt. Această bună credință se lovește, adesea, brutal, de (să le spunem așa) conveniențele și inconveniențele vieții literare. Unii rezistă eroic, alții se dau bătuți. Retragerea în istoria literară se întîmplă să reflecte tocmai această înfrîngere. Inconvenientele sînt de mai multe feluri. Iată un exemplu evident. Se face frecvent în presa literară românească o confuzie, pe care o semnala E. Lovinescu mai demult, între spiritul polemicii și spiritul pamfletar. Confuzia a determinat o adevărată intoleranță a scriitorilor noștri la critică, la polemică. Sînt scriitori care nu suportă să li se facă observații, sînt critici care nu lasă nici o obiecție fără răspuns. Acestea sînt însă slăbiciuni vechi de cînd lumea și ele n-ar deveni stînjenitoare dacă n-ar fi susținute și altfel : viața literară amenință să fie sfîșiată de polemici în spatele cărora nu mai sînt nepotriviri de idei, ci un cu totul alt soi de interese. Cînd un scriitor e iritat de o critică și răspunde, lucrul e oarecum firesc (deși arată o anume lipsă de demnitate). Dar cînd scriitorul dispune de o revistă și de un cerc de prieteni, iritarea lui se preface în campanie contra imprudentului. Și alte reviste se atașează (pentru că interesele au proprietăți magnetice) și atunci indispoziția scriitorului devine un fenomen... Dar să dau și un exemplu concret. Acum aproape doi ani a început în presă o discuție despre critică, utilă și probabil cerută de starea criticii, de vreme ce a antrenat numeroși combatanți și a făcut să se vorbească despre anul 1966 ca despre un an al criticii. Nimeni (nici chiar aceia care, neputînd provoca discuții. le socotesc, pe cele provocate de alții, zadarnice) nu va tăgădui că emulația de azi în critică, vioiciunea opiniilor se datoresc acestei lungi discuții. Dar, iarăși firesc, multe reputații au avut de suferit, și nemulțumirile acumulate încep să iasă la iveală într-un chip supărător. O dovadă este curentul anticălinescian din ultimul timp. Am explicat altădată că, în fond, călinescianismul este o noțiune, un simbol al luptei contra inerției în critică. Nu e de mirare că cineva (care nefiind nici călinescian, nici necălinescian, s-a făcut anticălinescian) crede că acest *călinescianism* e o diversiune, dar e de mirare cum un critic serios și informat ca N. Balotă poate scrie despre G. Călinescu ceea ce a scris în *Familia*. În definitiv, chiar dacă N. Balotă nu e călinescian (și nu trebuie să fie neapărat), chiar dacă nu datorează nimic lui Călinescu (ceea ce nu e la fel de sigur) mi se pare foarte curios ca el să nu știe ce datorează tuturor eforturilor puse sub semnul călinescianismului, luptei împotriva prejudecăților, a platitudinii și uniformității în critică, împotriva sociologismului.
Numai că — și aceasta e partea cea mai proastă — anticălinescienii au inventat un fel de grup călinescian (care etc...) spre a motiva propria lor reacție solidară și au prefăcut o polemică utilă într-un conflict armat. Ei nu apără niște principii, ci niște interese, adică dreptul lor de a trăi, ca mai înainte, nesupărați la adăpostul mediocrității. Toată supărarea vine din lezarea acestui drept moștenit din tată-n fiu încît părea la un moment dat inalienabil.

Așadar, acordați criticii un oarecare rol în viața literară ?

Aș zice, hotărîtor. Nu vom avea literatura pe care o visăm atîta timp cît critica nu-și va putea exercita absolut nestînjenită oficiul. Lipsa de spirit critic (ceea ce e altceva decît critica) se explică prin acest climat, de care vorbeam, de neîncredere în critică. Ar trebui, de asemenea, nu numai ca revistele literare să fie încredințate unor critici, dar să avem o revistă de critică. În absența unei direcții sigure, avem impresia că vorbim în deșert. Premiile literare...

La reuniunea internațională COMES 1966, Pierre de Boisdeffre spunea, vorbind de încurajarea talentelor, că în Franța există „patru mari premii, altele cincizeci a căror faimă nu este neglijabilă, trei sau patru sute în preajma Parisului sau în provincie, cinci sau șase mii, spun statisticienii, pentru toate țările de limbă franceză". Credeți că existența unor premii numeroase ar contribui, pe lîngă emulația creată, și la o mai exactă evaluare a valorilor literare ?

Nu voiam să spun decît că premiile literare nu-și au rostul (și pedagogic !) dacă, lipsind direcția critică, se dau la întîmplare. Dar dacă mă întrebați... Nu cred că numărul mare de premii e necesar. dimpotrivă, cînd din doi scriitori unul e premiat, nu avem nici o garanție că stimulăm talentul. Ambiția, destul de ușor de satisfăcut, se mulțumește cu puțin. Dovada, aproape comică, o face numărul imens de premii acordate la festivalurile de la Mamaia pentru cinematograf și muzică ușoară, care numai stimulatoare nu s-au dovedit ! Alta e condiția : autoritatea premiului. Ea depinde de autoritatea juriului, verificată în timp de justețea deciziilor. Dar juriile, la noi, sînt mereu altele, de obicei anonime. Premiile n-au „tradiție". În al doilea rînd (am mai spus asta) acordarea premiilor trebuie făcută la dată fixă, cu oarecare ceremonie publică, precedată de discuții în presa literară. O săptămînă sau o lună a premiilor ar fi un stimulent excepțional. Deocamdată niște jurii invizibile acordă premii la date neprevăzute, asupra cărora secretul e păstrat cu grijă, unor autori aleși fără a fi dezvăluiți public înainte, ca nu cumva, mai știi, să le ia alții premiile.

Care este — după părerea dvs. — portretul unui critic ideal ?

Nu există un critic ideal, există numai un ideal de critic.

Rubrică realizată de
M.-L. CRISTESCU

CONSTANȚA BUZEA

vînătorul

Vînează un tînăr de bronz în natură,
Trece cu șarpele și cu săgeata,
Brațul său drept ridicat
Apucă trei păsări în pumn
Înăbușind zborul lor într-o zbatere fără scăpare.

Țipătul care se rupe din gîturi,
Dacă-ar fi sînge,
N-ar speria stolul întreg.
Fascinat de roșul verii, de înmulțire,
De florile coapte pînă la evaporare,
Sîngele n-are acum o mască urîtă.

El poate să pară
O vînă ce trece din viață spre moarte,
Dînd morții un ceas de sublimă trăire
Și vieții un ochi în repaos.

Țipătul păsărilor se înfășoară
Pe gîtul aproape de aur al vînătorului,
Și el se rotește tras de priveliștea
Tot mai frumoasă, de pene, de aer mișcat,
De ciocuri ce sîsîie.

El ține departe, mereu la extremă
Cealaltă mînă
Cu șarpele și cu săgeata,
Dar nu se uită la ei,
Și șarpele poate să scuipe otravă
Pe mîna ce-l gîtuie,
Și poate să scape astfel
Și să se strecoare prin trestii
Spre balta în care sînt pești
Și sînt cuiburi de gîște,
Spre lumea de solzi și de icre, acum
Cînd e un fast în întreaga natură,
Cînd și el s-ar putea înmulți
Dormitînd peste ouăle sale.

Dar el e un șarpe de fier
Cu limbi otrăvite de tînărul vînător,
Limbi tăiate din lemn flexibil și care
Liber trăiește, și liber ucide,
Și liber este lăsat în natură
După ce a ucis.

Vînează un tînăr, și stolul
Atît de măreț și de lung
Își înalță cu vîlvă un capăt.
Pe cînd celălalt capăt se ciugulește
Și doarme-mbulzit într-o gamă
De sunete și de culori.

Bat cu șuier acele înaripate
Care-au văzut ochiul de vînător,
Bat cu șuier, dar acoperind
Vederea neamului lor spre primejdie.

Gușa fluturelui e plină de miere de trestii,
Pasărea îl mănîncă
Despodobindu-l de aripi,
Rîsul și-aruncă elastic coada lui scurtă,
Cu patru picioare sugrumă,
Cu dinții sfîșie,
Și încă trei păsări dau vieții un ochi în repaos.

Și el va muri otrăvit de pumnal,
El, animalul cu înfățișare de cîntece blînde,
El care noaptea trece frumos
Cu ochii închiși pe jumătate
El care-și cheamă perechea,
Dorind să se bată pe pradă, și-apoi
Sîngele-i șterge cu limbă mîngîietoare.

Nimic nu se schimbă-n natură.
Tiranizat de instinct,
Sîngele-i cheamă, din față, pe vînători,
Chipul și-l vede urmîndu-l
Și fiara și-o recunoaște mereu
Din aproape-n aproape,
Cu același pămînt abundent la-ndemînă,
Pe cursul aceluiași timp vînător.

cal cu flori

Cal cu flori, cal plugar, nu deschide pămîntul,
Înainte de-a fi împreună ești orb,
Capul de dor ucigaș peste pernă rămîne
Fără somn, fără gît între sine și corp.

Ară grajdul, la fierărie nu te gîndi,
Gîndul repede stinge puterea din vine,
Tu potcoave aruncă din fruntea
Cu brîie de păr călător și cu pete peline.

Boala din dragoste-mi vine, cuvintele ce ți le spun
Mișcă urechile tale a nenoroc,
Uită și nașterea primului stol vinovat,
Rozi nebunește la frînghia stării pe loc.

Crede-mi, deși, de o viță mai lungă,
Omul răpește-ntr-o viață familii de cai.
Crede cu milă, îndulcește pustiul din care
Luna ridică scheletele albe la rai.

GABRIEL IUGA

INSCRIPȚIE PE NISIP

Am să stau acolo unde ploile cresc
din muschiul de piatră înspumat al mării,
unde vîntul soarbe urmele de cer.

O să ningă noaptea turmele de scoici.
Toamna o să-și spele veștedele stele.
În șuvițe noaptea am s-o despletesc
să o pierd pe deget, umbră de inele.

Vor cînta în valuri toți pirații lumii,
luna o să-și frîngă dansu-oriental
ca să se curbeze punte între maluri
să nu-ți fure ochii fiecare val.



desen de M. IORDĂCHESCU

TOMA STĂNESCU

SOMN ADÎNC

Ziua forfecată piere
Umbre tremură cosit
În ecou de conifere
Drumul trece prăfuit

Peste sat și pe pădure
Sună-n noapte o secure

Cîntă, beată, o nebună.
Cu ochi răi înfipți în lună
Și cu glasul de descîntec.

Țoalele îi stau pe pîntec,
Fluturînd vînătă noapte.
Buzele-i macină șoapte
Ca un plîns adînc de ape
Pași-i clatină-n hîrtoape.

„Ah ! Fetie, cîntec spart
În vioara unui drac
Clocotită în dorinți
Nuntă ruptă cu răi dinți
Iatagan de bucurii
Cresc în mine bălării
Și mă năpădesc scaieți
Unde-mi sînteți
Voi băieți,
Cu sărutul dezmățat,
Și cu sîngele-ațîțat ?

Plouă gînduri de omor
Doamna neagră pețitor
Mă îmbie la păcat ;
Am să-l prind pe vinovat".

Drumul parcă s-a-mbătat,
Se oprește la fîntînă.
Cumpăna e sus pe lună,
Penduleață o dorință.
„Apa mată m-amenință"

I-a zărit chipul de lut
Palid, larg, greoi de mut,
S-a mai legănat o clipă
A căzut ruptă aprig.
Să-l sugrume pe tăcute
Sau poate să îl sărute.

Unghi

Dar cînd patru generații...

„...după moartea mea vor trece / cînd voi fi de-un veac aproape / oase și țărînă rece / va suna și pentru mine al dreptății ceas deplin / și-al meu nume, printre veacuri, îndreptîndu-se senin / va-nfiera ca o stigmată neghiobia dușmănească / cît vor fi în lume inimi și o limbă românească“.

ALEXANDRU MACEDONSKI

Mi-am pus de multe ori întrebarea : pe ce temeiuri a fost atît de vehement refuzat Alexandru Macedonski de gustul contemporanilor, ce vină explicabilă avea el, încît încărcătura sa sublimă a trebuit să deraieze din deceniu în deceniu în timp ce venea spre noi, iar cîțiva temerari să facă muncă de salahori, să se aplece în țărînă și cu hulite lopeți să reînceapă a-l reconstitui, ambițioși și — poate, în fond — înfrînți? Se va mai putea vreodată întregi imaginea adevăratului Alexandru Macedonski? Vor îndrăzni tinerii anilor noștri, tinerii anilor 1980, 1990 etc. să-l situeze acolo unde cîțiva fericiți consideră că merită marele poet? Și dacă ei vor îndrăzni să o facă, va fi balaurul cu șapte capete al opiniei publice înțelegător și va accepta drept rege pe un om pe care se obișnuise să-l devore?

★

Soarta unei literaturi este soarta ultimei generații creatoare, soarta ultimilor îmblînzitori de fete morgana. Soarta unei literaturi este soarta piloților ei de încercare. Dar tinerii nu sînt atît de exagerați pe cît se pare. Tinerii, adevărații și substanțialii tineri, nu riscă niciodată fără de a avea măcar iluzia victoriei. Poate fi Macedonski o victorie? Poate aduce el cîștig de cauză unei generații, încît să fie portdrapelul ei? Cine știe? Parcă nu, devreme ce nimeni nu rostește cu convingere : el este la fel de mare ca Eminescu, el este mai mare decît Eminescu. Dar cine s-o spună? Cine poate crede într-un asemenea strigăt? Iar Eminescu e atît de definitiv, atît de loial și de esențializat în timp, încît numai o ascensiune a lui Macedonski poate tulbura vîrfurile. În nici un caz Mihai Eminescu nu poate coborî. El este reperul stabil. Față de el se va face, sau nu se va face, urcarea celuilalt. Sînt momente în care o dragoste formidabilă pentru Macedonski mă face să sper într-o greșeală, descoperită ulterior, a lui Eminescu. Dar unde să găsim într-o viață de martir cea mai mică urmă de neadevăr, de eroare? Sau poate opera lui a înnobilat brutal totul în urmă, electrocutîndu-i întreaga copilărie care se prăbușește de atunci încoace hohotitoare în plaja uscată a înfometatei noastre culturi. Eminescu a fost un martir. Dar și Macedonski a fost un martir. Iar în fapte exterioare Macedonski e mult mai îndurerat. Respins grosolan de contemporani, neînțeles de strălucitorul domn al bunului simț — Maiorescu, el a fost lovit mereu. Dar parcă haosul urii contemporanilor, ridicolul lamentației sale, inconsecvența spiritului său iritat au făcut obișnuite, niște excepționale indicii ale geniului. Aproape că, în exterior, Macedonski a avut o viață mai nervoasă, mai nedreptățită, el fiind la urma urmei prototipul geniului. Ciudata tensionare a poeziei sale, isteria vitalității sale excesive — tulburătoare astăzi — au făcut din el exponentul imaginii inverse. El a părut cel ce ataca pe marele poet. Dar eu cred că într-o zonă mai adîncă a conștiinței noastre situația a fost de fapt provocată. Lipsită de mari poeți pînă atunci, enervată de lașitatea multora de a-și divulga numele, literatura română s-a trezit dintr-o dată cu toți acești bărbați : Eminescu și Creangă și Caragiale și Maiorescu și Macedonski. Poeți erau Eminescu și Macedonski. A fost ales de sălbaticele respirații ale pămîntului nostru : Eminescu. Motivele? Poate le vom numi. A fost respins Macedonski. I s-au găsit pretexte. L-a atacat pe Eminescu. Dar și Eminescu l-a atacat pe Macedonski și poate mai des și mai grav. Da, mi se răspunde, dar Eminescu e un mare poet. Dar și Macedonski e un mare poet, răspund. Parcă nu e, exclamă o voce. Dar dacă e? Dacă e, și noi de zeci de ani ne ferim să o spunem? Dacă el este sau devine la fel de important pentru viitoarea literatură română cît a fost Eminescu pentru cea de pînă azi?

★

Trei oameni (reprezentînd poate mai mulți, reprezentîndu-se poate numai pe ei) l-au iubit pe Alexandru Macedonski. Trei oameni l-au iubit real, cu forță de a iubi. Primul a fost Tudor Vianu. Prefața-studiu la opera lui Macedonski m-a emoționat pînă la lacrimi. Dar ce neșansă! Vianu nu putea impune un scriitor. Critica lui e străină de violența subiectivă a unui G. Călinescu, violență care este singura în stare să zguduie o ordine. Critica atît de calmă, de flegmatică a lui Tudor Vianu nu putea scoate din ansamblul sanguin al negării pe Alexandru Macedonski. (Nu dovezi trebuiau, ci axiome nebune). Trebuia un G. Călinescu aici. Tudor Vianu nu putea stabili decît adevărul de pînă la el. Adevărul viitor nu și-a permis să-l pronosticheze niciodată neuitatul savant. Iar Macedonski nu devenise „marele nostru poet“. Tudor Vianu nu-și îngăduia să greșească, să riște. Și astfel imaginea lui Macedonski rămîne aproape aceeași, deși Vianu o luminase mult. Ea rămîne aproape aceeași, scăzînd luciul pe care ghearele unui ciudat animal l-au știrbit imediat. Un Macedonski nou minus recepția înseamnă aproape același Macedonski.

Al doilea macedonskian a fost poetul Mihu Dragomir. Într-o amplă prefață, în articole și în dese convorbiri, Mihu Dragomir se întorcea la Macedonski. Îmi amintesc că, nu cu mult înainte de moarte, Mihu Dragomir vorbea la televiziune despre Macedonski. Efortul său a fost însă zădărnicit pe de-o parte de singurătatea intelectuală în care-l aborda, pe de altă parte de accentul prea social pe care-l căuta în poezia lui Macedonski.

Al treilea macedonskian și, după cîte îmi dau eu seama, cel mai dotat în a-l restitui pe marele poet literaturii române, este Adrian Marino. Prin temperament, prin curaj, prin prestigiu, el reprezintă percuția ideală a unui puternic sunet de gong macedonskian. Ca un tînăr arheolog care a descoperit coama unei cetăți fără seamăn, Adrian Marino jubilează adînc, neînfrînat. Un tînăr critic semnala coincidența de toate naturile dintre Macedonski și noul, poate adevăratul său descoperitor. Este momentul, cred, ca fără de a forța cu nimic nota, fără de a deveni macedonskieni cu orice preț să-l revedem prin luneta pe care atît de nobil ne-o așează în față Adrian Marino. O, desigur aceasta este prima lunetă. Pînă la cer noi mai putem așeza încă multe altele, în așa fel încît să-l vedem fiecare în felul nostru pe Alexandru Macedonski. Temeri nu pot exista în această privință, mai ales că se pornește de la perechi de ochi diferite. Efortul lui Adrian Marino este prima lunetă, cea care arată direcția și nu te lasă să orbecăiești singur cu ochii pe un cer în care au înghețat dumnezeiește valorile noastre naționale.

Să forțăm spărtura care s-a făcut recent în zidul de întuneric și de prejudecăți care ne separa de marele nostru poet Alexandru Macedonski. Să-l scutim de învinuirea că a fost contemporanul și rivalul lui Mihai Eminescu, cel sfînt și stabil. Să înțelegem cîtă durere și cîte disperare zideau versurile lui : „Dar astfel precum este bizar și criminal, / Neron e încercarea de-a fi original“.

ADRIAN PAUNESCU

P.S. Fără îndoială mulți alții au scris despre Macedonski, dar afirmînd că a fost negat de majoritatea contemporanilor cu o mare vehemență și că a fost adorat într-un cerc restrîns, ei au considerat că „adevărul se află la mijloc“. După părerea mea, adevărul se află de foarte puține ori la mijloc. Adevărul despre Macedonski nu se putea afla în nici un caz la mijloc. Un exemplu : după ce analizează versurile de început ale poetului, bune și slabe, după ce se întreabă — pe bună dreptate : **„este literatura română destul de bogată și de variată încît să ne îngăduim să ignorăm, să socotim drept cantități neglijabile, producțiuni de felul acestora?“**, după ce mustră finalul — excepțional, cred — al poeziei **Neron**, D. Caracostea ne dă asigurarea că Macedonski își ocupă în literatura română „locul pe care-l merită“. Bineînțeles. Dar care e acest loc? Asta tot încercăm să aflăm de patru generații.

GHEORGHE DARAGIU

● lut strămoșesc

Strig pe o vale, curg printr-un sînge,
— Eroii rămîn lumină! —
Statuile cheamă nobil
Coroane de flori și de lacrimi.

Trec pe lîngă stejari și eroi
În fiecare zi, în fiecare noapte
Geme în mine un Criș spre Dunăre
Și trec mîndru pe creste cu focuri.

Lutul, jar de istorii,
A oprit lîngă codri cohorte
Trec romanii și dacii prin mine,
Fruntea mi-e plină de mirt,

E un nobil destin și chemare
Aici lîngă stejari să te naști
Și să mori lîngă Olturi și Crișuri
Bătrîn să treci un cerc în copaci.

GEORGE ȚÎRNEA

● scoarța de vineri

Ne locuim balaurii-n cojoace
Pînă se fac prielnici de răbdare
La vîntul căutat și mai încoace
Cît ni se leagă știrul din căldare

Cu bănuiala scursă printre degete
Pe laptele fierturii de sulcină
Pentru ziditul nopților bobește
În muchia sorocului pricină

Și feții toți frumoși cît li se poate
Icni povestea crudă dinspre mamă
Își oblojesc cămășile la coate
Cu frigul morții neluat în seamă

De ne ajungem scriși după un tropot
Spre căpătîiul zmeilor prielnici
Tot așezatul limbilor de clopot
La cumpăna bărbaților vremelnici

Rostiți pe dunga fluierului încă
Nebănuit sub dintele custurii
În săptămîna de trecut adîncă
Prin toată scoarța vîrstelor pădurii

AUGUSTIN JULA

● apa morților

Și iată apa morților, putrezind pămînturi
pînă-n marginea bătrînilor dinspre sat
și aud cum se storc dintre corpuri
umbrele vulturilor căzînd răstigniți de țărînă
cu aripile stăruind afară din ape-ntunecate de scăldători.

E-o smulgere în creștetul sufocat între morți
și-o răsucire grea de începuturi
în feciorii aceștia nervoși
care aprind în lume din neființă cînturi.
Se-alungă ceva-n ei. Niște pămînturi.
mucezesc la încheieturile lumii
mustind necontenit, neuscate de stele și vînturi.
Miresele cioplite-n munți
coboară-nțepenite în umeri de bărbați
pentru feciorii încă nenunțiți.
Fugeam de-acasă cînd auzeam tropotind lîngă porți
caii aceia negri, ciudați
și-mi adunam privirile din urmă
pînă se rupeau între praguri de nopți.
Mama mă aducea acasă de lîngă o claie de fîn, adormit
și-mi limpezea tîmpla de frica răsucitoare în trup
împlîntînd în crucea casei un cuțit.

DANIEL TURCEA

● albastru de voroneț

Galaxia noastră
Crește pe undeva pe la marginea unei păduri boreale
De veșnică zi
Cu oasele dibuite de frig,
de friguroase, limpezi curcubee.
Și-n această încăpere ciudată
Cu moleșala de aburi a nopții
Ce se năruie în fiecare omenire
lege de liliac înnebunit în părul iubitei
În nopțile nunții
Pînă ce l-am zidit pe Isus
Cheaguri de sînge
ca pentru o corabie
Cu un om în plus
Nimerit de sorții Religiei.

CRONICA IDEILOR FILOZOFICE

Ipoteze despre un al șaselea mod de producție

În ultimii ani, în diferitele publicații marxiste din mai multe țări, au reînceput cu o deosebită vigoare dezbaterile în jurul unei probleme de istoriografie mult controversate, ale cărei consecințe de ordin teoretic și metodologic sînt dintre cele mai însemnate. În prefața la lucrarea sa *„Contribuții la critica economiei politice“*, K. Marx, după ce face o prezentare succintă asupra esenței materialismului istoric, încheie cu următoarea frază : „În linii generale, modurile de producție asiatic, antic (sclavagist — n.n), feudal și burghez-modern reprezentau respectiv epoci de progres ale formațiunii economice a societății...“

Această frază, precum și alte referiri asupra așa-numitului mod de producție „asiatic“, întîlnite atît la Karl Marx cît și la Fr. Engels, au justificat întrebarea pe care și-au pus-o cercetătorii marxiști cu privire la ce anume înțelegeau clasicii marxismului prin noțiunea de „mod de producție asiatic“.

Conferințele specialiștilor sovietici din 1930 (Tiflis) și 1931 (Leningrad) ajunseseră la concluzia că așa-zisul mod de producție asiatic n-ar reprezenta nimic altceva decît o variantă a formațiunii feudale. După recentele cercetări istorice-concrete efectuate într-o serie de țări ca Egipt, Algeria, India, Vietnam etc., s-a făcut tot mai mult simțită necesitatea abandonării schemei rigide a celor cinci moduri de producție (primitiv, sclavagist, feudal, capitalist, socialist), fapt ce a reactualizat discuția întreruptă în 1931, neglijata teză a lui Marx cu privire la un al șaselea mod de producție — modul de producție „asiatic“ — revenind în atenția cercetătorilor.

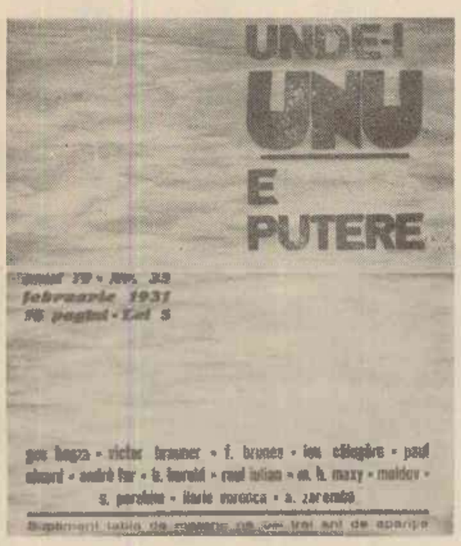
Dezbaterea, aflată astăzi în plină desfășurare, angajează numeroși oameni de știință europeni și neeuropeni, ipoteza unui al șaselea mod de producție dovedindu-se rodnică pentru înțelegerea mai aprofundată atît a istoriei Asiei cît și a istoriei țărilor din Africa, Europa și America pre-columbiană. Revista *La Pensée*, prin cele două articole ale lui Jean Chesneaux din nr. 114/64 („Récents travaux marxistes sur le mode de production asiatique“) și din nr. 122/65 („Où en est la discussion sur „le mode de production asiatique“) oferă un veritabil bilanț al dezbaterilor, un bogat material informativ cu privire la diversitatea opiniilor exprimate. Un prim pas cîștigat în elucidarea problemei pusă în discuție îl constituie acordul unanim al participanților la dezbateri asupra netemeiniciei părerii exprimate în 1930—1931, potrivit căreia citata teză marxistă s-ar referi la o variantă asiatică a modului de producție feudal. Se discută însă în continuare faptul dacă așa-numitul mod de producție „asiatic“ constituie un tip de orînduire socială aparte, distinct de celelalte cinci, sau reprezintă doar, fie o etapă tîrzie a comunismului primitiv (cum susțin Tian-Cian-vu, I. Natansohn, Natalia Simion etc.), fie o manifestare timpurie a sclavagismului (după V. V. Struve, Yoshimichi Watanabe, R. Günther, G. Schrot și alții). Așa după cum remarcă prof. Ion Banu în articolul său *Asupra formațiunii sociale asiatice* — publicat în Revista de filozofie nr. 2/66 — una din cauzele ce determină neacceptarea modului de producție „asiatic“ ca formațiune socială distinctă, este o anumită rigiditate, ezitarea cercetătorilor de a se smulge din cadrul fix al celor cinci orînduiri economice, considerarea tezei celor cinci orînduiri ca o lege a materialismului istoric. În realitate, nu numărul etapelor are caracter legic, ci evoluția progresivă, trecerea de la inferior la superior prin salturi dialectice al căror număr e determinat de condițiile specifice ale dezvoltării istorice a fiecărui popor. Decretarea celor cinci orînduiri ca legic universale pe întreaga suprafață a globului, pare a fi o extindere mecanică, o extrapolare nejustificată faptic, de la situația unui popor sau a unui grup de popoare, la situația tuturor celorlalte. Printre cei care susțin teza unei a șasea orînduiri sociale de sine stătătoare, calitativ deosebită de celelalte cinci, bazați atît pe izvoarele bibliografice cît mai ales pe materialele faptice furnizate de cercetarea istorică concretă, se numără Jean Chesneaux, Maurice Godelier, Eugen Varga, M. A. Vitkin, N. B. Teracopian, Ferenc Tökei, Kimio Shiozawa, Hayakawa și alții. Hayakawa este și cel ce propune numele de mod de producție „tributar“ în locul celui de „asiatic“. Prin ce se definește de fapt acest mod de producție tributar? În primul rînd prin specificul proprietății, printr-un anumit tip de relații de producție, printr-o structură socială proprie.

„În forma asiatică — spune K. Marx — individul nu este proprietar, ci numai posesor ; adevăratul proprietar este propriu-zis comunitatea, așadar proprietatea există numai ca proprietate colectivă asupra pămîntului...“

Acestei forme economice îi corespunde o formă politică adecvată, statul cu caracter despotic. Despotul (rege, împărat) se confundă cu statul ; el apare ca unic proprietar al pămîntului. După cum arată K. Marx în *Capitalul*, moșierimea nefiind cunoscută aici, „renta și impozitul coincid, sau, mai bine zis, nu există un impozit distinct de această formă a rentei funciare“. Trebuie relevat caracterul funcțional al dreptului de proprietate exercitat de despot și membrii clasei dominante, aceasta dispărînd odată cu pierderea funcțiilor pe care le ocupa în stat. Principala producătoare de bunuri, țărănimea obștilor agrare, este exploatată în ansamblul ei de către pătura dominantă — tagma numeroșilor funcționari din jurul despotului — forma specifică a exploatării fiind cea tributară (impozite sub diverse forme, muncă obligatorie etc.). Sclavii, deși nu lipsesc, numărul lor e în general limitat, ei nu aparțin unor persoane particulare ci statului, îndeosebi templelor. Nejucînd un rol hotărîtor în producția socială, prezența acestora nu justifică încadrarea modului de producție tributar printre variantele formațiunii sclavagiste, așa cum vor să facă V. V. Struve, Y. Watanabe și alții. Există suficiente temeiuri ce ne îndreptățesc să considerăm modul de producție tributar ca o formațiune socială distinctă, care a dăinuit timp de secole nu numai în Asia, ci probabil pe întreaga suprafață a globului. În funcție de condițiile istorice concrete, proprii fiecărui popor, acesta s-a transformat treptat fie în formațiune sclavagistă, fie direct în una de tip feudal, cum pare că s-a întîmplat în China, Japonia și alte țări. S-ar mai putea discuta în continuare despre existența sau non-existența unui mod de producție „tributar“ pe însuși teritoriul patriei noastre. Ar exista o serie de indici care ar putea pleda în favoarea tezei potrivit căreia și la noi, tranziția de la comuna primitivă la feudalism s-ar fi făcut printr-o formațiune socială de tip tributar, cu atît mai mult cu cît despre o orînduire sclavagistă propriu-zisă, în Dacia, nu putem vorbi. Dar toate acestea ar depăși cadrul articolului de față, scopul său limitîndu-se la o sumară informare asupra unor discuții marxiste actuale.

DORIN GLAVAN

SAŞA PANĂ
AMINTIRI despre revista UNU



DE CE UNU ?

— Iată povestea adevărată a acestui titlu (care a făcut... carieră). În 1923 (şi încă vreo zece ani în continuare) eram medicul Regimentului 1 Căi Ferate. Plecam să controlez starea sanitară a ostaşilor la una-două din multele companii şi detaşamente de la poduri răspîndite pe jumătate din ţară. Cînd mă aflam la Iaşi sau în alte staţii din nordul Moldovei, mă repezeam, pentru o zi sau pentru cîteva ore doar, în Dorohoiul copilăriei unde mă vedeam cu un drag şi admirabil tovarăş de idei literare. Avea, cum se zice, stil. Pe graiul lui şi pe fraza trasă pe hîrtie îşi lăsase tiparul cele cîteva schiţe ale paralogicului Urmuz, apărute în CUGETUL ROMÂNESC, PUNCT, CONTIMPORANUL şi BILETE DE PAPAGAL. Se numea Moldov. Cu Moldov am hotărît, era prin februarie 1928, să organizăm la Dorohoi un festival în care să fac o expunere a curentelor de avangardă sau moderniste — futurism, expresionism, suprarealism —, Moldov să citească traduceri din Paul Eluard, Tristan Tzara, André Breton, Aragon, Robert Desnos şi Pierre Reverdy. În partea a doua, urma să vorbesc despre mişcarea de la CONTIMPORANUL, PUNCT şi INTEGRAL, iar un alt elev al Agathei Bîrsescu să citească schiţa lui Urmuz, PLECAREA ÎN STRĂINĂTATE, BLESTEMELE (în proză) a lui T. Arghezi, o proză de Ion Vinea — cred LUNTRE ŞI PUNTE şi în încheiere, din CAII LUI CIBICIOC ai dorohoianului şi avangardistului militant de la INTEGRAL, Ion Călugăru.
Dar pe cînd întocmeam, la una din scurtele mele repeziri prin Dorohoi, programul respectiv, ne-a ţîşnit ideea să scoatem noi o revistă de artă nouă la care să nu fie primiţi să colaboreze decît scriitorii ce se încadrau programului ce vom prezenta. Spre această acţiune ne îndemnau în primul rînd apariţiile tot mai sporadice ale revistei INTEGRAL şi, în al doilea rînd, decăderea tot mai dureroasă a CONTIMPORANULUI, care din proaspătă, frondeură, curajoasă, tot mai mult se înnămolea într-un electism care se putea numi oricum, numai avangardă, modernism nu. De astă dată, zis şi făcut ! Tipăritul, la Dorohoi : e mai convenabil băneşte. Titlul ? AVANGARDA LITERARĂ. Dar, pentru nedumerirea cititorului şi niscai păcălire, aceste două cuvinte să fie culese cu un corp mic (14) iar deasupra, pe toată lăţimea paginii, cu caracter de cap de revistă să se arate numerotaţia : UNU ; peste o lună DOI şi aşa în continuare ! Dar cînd am



JULES PERAHIM: URMUZ

adus lui Gheorghe Dinu primul număr — scris aproape exclusiv de Moldov şi de mine — ca să-l judece şi să-i devină colaborator (Ilarie Voronca se mai afla la Paris, la studii), el a opinat ca numele revistei să rămînă UNU. „E bine", spuse el, ca „revista să aibă o firmă, mai ales că ar fi un nume care nu spune nimic". Şi UNU a rămas !

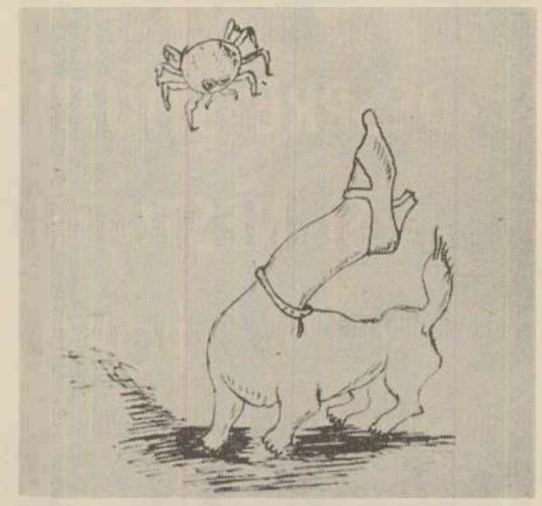
LĂPTĂRIA DIN BĂRĂŢIE

A vrea să arăţi în cîteva rînduri ce a fost, ce a însemnat pentru desfăşurarea mişcării româneşti de avangardă (în literatură şi în plastică) lăptăria „La Enache Dinu", ar însemna şi curaj, şi impietate. Enache era tatăl lui Gheorghe Dinu, alias Stephan Roll, ocupat la cafeneaua din apropiere în interminabile controverse de politică



JULES PERAHIM

„înaltă", apărea rar în lăptărie. Dar a scrie despre acea lăptărie, de la numărul 37 o carte în două volume, asta da. Aşa ceva s-ar putea şi ar fi necesar. Pentru că nu se poate despărţi mişcarea de avangardă dintre cele două războaie mondiale de acea lăptărie, adică de Roll. Ar fi un act de scalpare. Acolo, zi de zi, de-a lungul anilor a fost cenaclul non stop, fără preşedinte, statute şi ordine de zi unde s-a redactat şi definitivat fiecare număr din PUNCT, de unde a pornit, mai exact s-a lansat, torpila 75 H. P. cu invenţia lui Ilarie Voronca şi Victor Brauner, PICTOPOEZIA (care nu a fost nici pictură, nici poezie ci... pictopoezie) ; acolo se discuta şi pagina UNU, de acolo ne încolonam cînd porneam în corpore spre descoperirea unei noi „familii germane" — voi lămuri acuşi —, acolo descindeau, cînd soseau la Bucureşti, Bogza (din Buştenari), Moldov (din Dorohoi), Virgil Gheorghiu şi Raul Iulian (de la Iaşi), Dan Faur (din Brăila) şi alţii, şi alţii — cunoscuţi şi necunoscuţi — contaminaţi sau măcar în incubaţie cu virusul modernismului, neconformişti, protestatari, antiburghezi în primul rînd. Roll, poetul „Dianei", al „Poemei printre regi", le punea diagnostic fără greş.
Mi-ar plăcea să vă citesc nişte rînduri scrise cu aproape patru decenii în urmă. Se intitulau „Un sărut pe fruntea lui Stephan Roll." „Pe fruntea omului şi a poetului. Acest 6 cilindri poet este cristalul celui mai PUR om. (...). Printre măsuţe de fier cu marmura ciungă, Roll e fîntîna arteziană nesfîrşită ca butoiul unui Sisif al imaginismului plastic şi neprevăzut, al dadaismelor noi şi surprinzătoare ca apa de stîncă. Şi le risipeşte acest Edison, cu o neruşinată modestie, ca simple glume de păpădie. Se impune un fonograf înregistrator. (Încă nu exista magnetofonul — n.a.). Ce vestale întreţin focul sacru al acestui maharadjah al poeziei ? (...) Poemele poetului-sportsman, cum îi place a fi, sînt un toast în ritmul contemporan, sînt lupinguri în ochii amaurotici ai scriitorilor moşnegi şi-ai cititorilor orbiţi de fosforul din pupila-i. Poema lui Roll n-o triturează dinţii obişnuiţilor cu gumă arabică : în convulzii stricniniforme ei se spînzură de semnalul de alarmă. O osmoză pînă la identificare s-a săvîrşit între antologia modernismului român şi Stephan Roll." Şi cînd la sfîrşitul lui 1931, Secolul — cum botezasem locul, fiindcă acolo ne făceam veacul — se desfiinţa prin mutarea lăptăriei în Piaţa Amzei, în UNU se evoca o vreme care intra în amintire, cînd „Pe o pirostrie, la geam laptele fierbea, crinii unui poem împărţit în pahare cu bucăţi de pîine neagră / Mîini de abur se ridicau spre cer şi o viţă veche de scaune umbrea arhipelagul ciung de marmură ; răcoarea lui ca un golfştream a trecut prin toată adolescenţa unor ani cu nimbul care a lăsat pe frunte



VICTOR BRAUNER

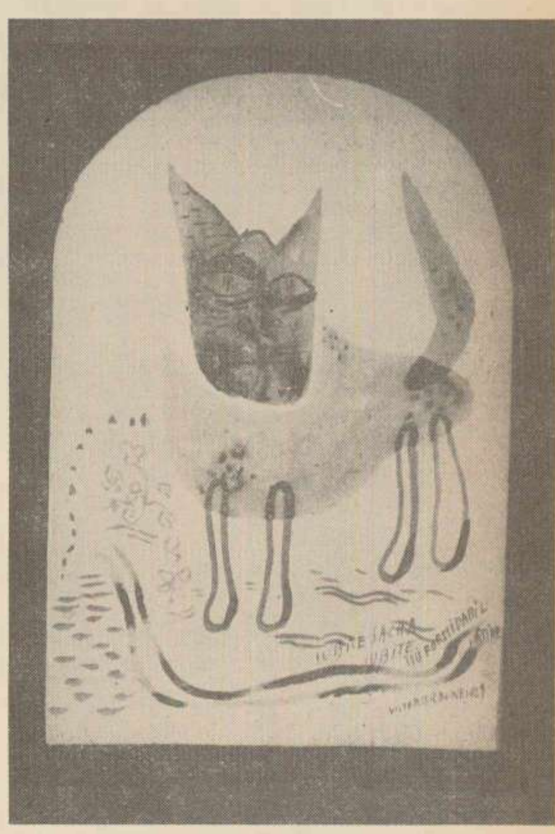
un cerc roşu de aducere aminte. Între gîndaci şi pîine, erau cărţile de preţ ca nişte mlaştini în care braţele se afundau pînă la umăr, căutînd nuferi şi corali. Pe farfuria servită, o fîntînă arteziană şi pe mozaicul rece au rămas ca într-o caldă piaţă San Marco, amprentele unui stol de paşi, toţi zburaţi pe coif. (...) Toate vor trebui căutate într-un Pompei nostalgic şi sub blocul de sticlă a unui trecut. Intindeţi mîinile şi mîncaţi căpşunile acestui jăratec. „Secolul" n-a rămas decît în suflet."

AFIŞELE ŞI AFIŞAJUL

Afişele revistei UNU la machetam, de obicei, la Lăptărie, împreună cu Stephan Roll şi uneori şi cu Victor Brauner. Fiecare nou număr era anunţat nu numai printr-un sumar şi numele colaboratorilor — dispuse într-o manieră mereu înnoită — ci şi printr-o lozincă (paradox + lozincă) culeasă cu litere ţipătoare. Iată cîteva din acele strigături — UNU : CITIŢI UNU — UNU CÎTE UNU, UNDE-I UNU E PUTERE, DUMNEZEU E UNU ŞI UNUL IL SCRIEM NOI (urma lista colaboratorilor la acest număr), UBI UNU IBI BENE, UNU SUS ŞI UNUL JOS, DOAMNE UNU E FRUMOS ! Acest afiş fusese redactat cu prilejul unui număr estival, la care am oferit şi un supliment gratuit. Între paginile revistei, o frumoasă frunză de ferigă. Înainte de a distribui revista la chioşcuri, împreună cu Roll, ne-am repezit în Piaţa de Flori, am cumpărat un coş de ferigă, ne-am aşezat pe trotuar şi am procedat la împănarea fiecărui număr. Mai uşor ne fusese cu un număr consacrat nopţii. Atunci suplimentul a fost o bucată de noapte, adică o coală de foiţă neagră.
Operaţia premergătoare distribuirii la chioşcuri (şi pe care o făceam singur, Roll fiind ocupat la ora aceea cu servitul clienţilor), era afişajul. Acesta se făcea în noaptea de sîmbătă spre duminica în care apărea revista. Uneori, împreună cu Geo Bogza. Nerăbdător să vadă mai repede revista, el pleca sîmbătă în zori din Buştenarii unde domicilia şi la amiază ne îmbrăţişa la redacţie...
Prin 1931, în timpul guvernării şi campaniei electorale de sub guvernarea Iorga-Argetoianu, am tipărit afişul UNU-ului în chip de manifest electoral adresat, prin litere de-o şchioapă, CĂTRE ŢEARĂ. Lista candidaţilor era, bine-nţeles, a colaboratorilor. În ordine alfabetică primul loc (de deputat suprarealist) revenea lui Aragon, colaborator la acel număr. Eram împreună cu Geo. El a atras serios atenţia sergenţilor să le păzească bine „de oare ce noi, ai domnului Iorga, vedeţi „Către ţeară"... avem mulţi duşmani." „Lasă coane — ne asigură sergentul căruia i se mai luneca şi un ban în palmă — stăm la datorie !" Se pare că afişele au fost date în primire schimbului de dimineaţă.

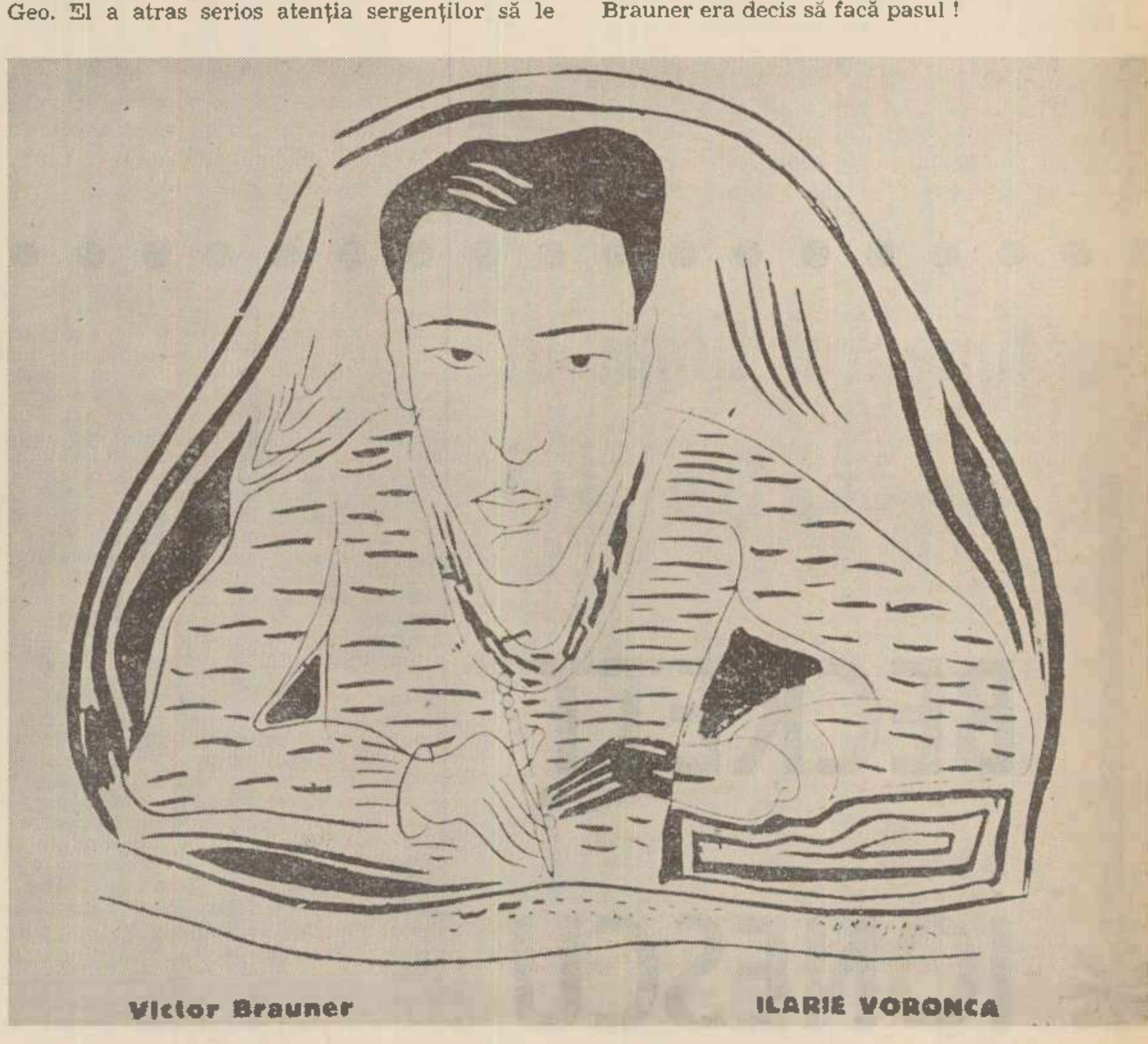
„FAMILIA GERMANĂ"

Ca să ne distrăm bine şi economic cineva a propus, şi astfel s-a inventat „familia germană". A fost aşa botezată tocmai fiindcă nu avea nici în clin nici în mînec cu urmaşii lui Schiller. Sîmbătă seara, în una din cele libere, cînd a doua zi nu apărea UNU, întreg grupul (mai puţin Ion Călugăru, care nu se acomoda la anumite dadaisme) — adică, de obicei, Roll, Voronca, Sernet, Braunerii (Victor şi Harry), Alecu Marius (fratele lui Voronca) porneam hai-hui pe străzi, spre cartierele cu vise sau aşa-zise locuinţe boiereşti, prin parcul Bonaparte, de pildă, sau pe aleile din Cotroceni, şi chiar mai centrale. La prima casă unde vedeam iluminaţie A GIORNO şi anumită forfotă (era chestie de fler) eram siguri că acolo se petrece ceva plăcut, se petrece. Una din trei : nuntă, aniversare, botez. Ne îngrămădeam la uşă, Marius suna din goarnă adunarea sau atacul şi, în clipa cînd cineva deschidea uşa, noi dădeam buzna veseli (e încă eufemistic spus), cu urări de rigoare, treceam la umplerea paharelor, ciocnitul bruderşaft, toată asistenţa era îmbrăţişată, ridicam cele mai aiuristice toasturi şi, bine-înţeles, ne îndopam cu cele mai delicioase bunătăţi. O poftă deosebită avea Voronca şi un fel de a se... plînge că are limba încărcată (cu un sandvici). Roll deschidea arcul celor mai neaşteptate şi minunate calambururi, discuta politică, şi iar umplea paharele şi dădea autografe cu creionul chimic pe manşetele şi gulerele scrobite ale burtăverzilor, după ce le uda bine cu sifon. Totul evolua non stop, fiecare ne credea invitaţii altuia. Şi activitatea continua de multe ori pînă în zori (ba eram invitaţi să



VICTOR BRAUNER

revenim !). Prin prompta şi neaşteptata răsturnare de sensuri, printr-un calambur, Stephan Roll calma momente explozive. Astfel petreceam pe spinarea burtăverzilor — cărora le ajustam uneori şi mustăţile — care ne invitau să revenim. Dar aşa ceva s-a întîmplat doar în vreo două familii unde erau şi fete de măritat, iar Victor Brauner era decis să facă pasul !



Victor Brauner — ILARIE VORONCA

CU JEAN CAYROL
DESPRE ȘTIUȚII ȘI NEȘTIUȚII POEȚI AI FRANȚEI

Jean Cayrol este poet, romancier, scenarist și regizor de cinema, unul dintre cei mai emoționanți poeți din generația sa. În activitatea lui se înscriu filmele **Muriel, Lovitura de grație**, pe care l-a realizat împreună cu Claude Durand. În ciuda tinereții, a creat pînă acum șapte romane: **Voi trăi dragostea altora, Negresa, Gafa, Răstimpul unei nopți, Corpurile străine, Răceala soarelui** și **Midi minuit** care datorează desigur mult scenaristului de filme și poetului.

— Credeți că se scrie multă poezie?

— Poezia, ca și lectura, este un viciu nepedepsit, de care nu te lecuiești neapărat, așa cum te vindeci de acneea juvenilă, după ce ai depășit stadiul adolescenței. Cred că nu există colegiu, uneori clasă, care să nu-și aibă poetul ei. Și, pentru o mie de încercări timide, emoționante și cel mai adesea ratate, există cîteodată o operă de calitate, sau mai bine încă, un Rimbaud sau un Radiguet. Nu mai departe decît Seghers, a publicat, cu o prefață de Elsa Triolet **Stereofonii**, al cărui autor, Dominique Tron, este un licean din Marsilia, de 15 ani. Iar într-un articol publicat acum cîteva luni, René Laconte aprecia că în Franța, cam 10 000 de persoane scriu versuri. Aceasta reprezintă aproape echivalentul populației orașului Tours. Desigur, nu ne putem închipui un oraș în care toată lumea să fie poet. Aceasta ar fi, totuși, de conceput căci, după ancheta lui Jean Paul Gourevitch (în cartea lui **Poezia în Franța**) privind vîrsta și profesiunea celor 5 500 de participanți la ultimul concurs de poezie organizat de Casa tineretului și a culturii din Saint-Maur, poeții au între 10 și 80 de ani, însă numărul cel mai mare e al celor între 18 și 25.

— Sub ce forme se manifestă această activitate poetică?

— Sub cele mai diverse. Afară de revistele poetice, dintre care foarte multe apar în provincie, și de volumele editate de edituri mari: Gallimard, Le Seuil, Mercure de France, Seghers sau de altele mai mici: Debresse, Grassin, Subervie (Rodez), Germain (Bordeaux), Pierre-Jean Oswald (Honfleur), poezia a pătruns la radio, la televiziune și pe scenă. Poezia face săli pline. Cînd Aragon a prezentat nu de mult, cinci poeți la teatrul Récamier, a trebuit să se închidă ușile și să se aducă scaune. În timp ce la Paris, se recită și se cîntă poeme la Clubul poeților, la P. J. Rosnay, la clubul Plein Vent, în fiecare marți, în cabaretele de pe „Rive Gauene" sau în spectacole prezentate pentru o seară sau mai multe de companii tinere, în provincie, turneele organizate de Rosay sînt solicitate de casele de cultură ale tineretului, de organizații culturale și cunosc un mare succes. Iată, deci, că poezia revine la sursele ei naturale, la ceea ce a fost înainte de a fi existat cartea.

— Poezia scrisă, se citește și ea?

— Aici, atingem, punctul nevralgic al problemei, care îi face pe unii critici literari și editori să afirme că, azi, poezia nu se mai citește. Într-adevăr, tirajele culegerilor de poezii sînt mici: 500—4 000 de exemplare. Excepțiile sînt, de multă vreme, de domeniul public, ca Prévert, Aragon, Saint-John Perse. Vînzarea volumelor oscilează, în general, între 100—2 000 exemplare. Unui poet de audiență mondială i s-a întîmplat să vîndă 250 exemplare din ultima lui plachetă de versuri, și acesta nu-i un caz izolat. Marile tiraje n-au putut fi realizate decît în colecția **„Cărții de buzunar"**. Aici, cifrele dănțuiesc. În 1965, **Cuvinte** de Prévert a fost tipărit în 500 000 de exemplare, **Poezii complete** de Rimbaud, în 300 000 de exemplare, Apollinaire în 180 000 de exemplare, Eluard, în 150 000 de exemplare, Lautréamont în 60 000 de exemplare. Dar dacă ne gîndim că, cu atîția ani în urmă, Byron a vîndut în 15 zile 11 000 exemplare din primul cîntec al lui **Childe Harold**, că Hugo, care trăia din scris, primea un scud de vers, atunci ne dăm seama că tirajele de care vorbeam mai sus nu înseamnă nimic. De altfel ce reprezintă aceste tiraje față de cele pe care le înregistrează **Ciuma, Străinul, Condiția umană**, care toate depășesc de departe milionul? Fără să mai pomenesc aici de alte best-sellers întristătoare de tipul cărților lui Jan Flemming. În epoca rachetelor, poezia înaintează cu pași de copil.

— Și cine-i vinovat de această situație?

— Poeților le place să spună că poezia nu se citește pentru că nimeni nu se ocupă s-o răspîndească. Firește, editorul este acuzatul nr. 1, dar acesta răspunde: „Editura trebuie să fie o întreprindere rentabilă și să caute să tipărească ceea ce se vinde; cum ea nu e etatizată, nu-și poate permite nici o generozitate". (Seghers). Furia poeților se îndreaptă apoi împotriva criticilor, însă aceștia se apără, mărturisind că, „nu reușesc să facă față" (René Lacôte) numărului mare de plachete de versuri care apar. De altfel, adevărul e că, critica, fie ea rea sau bună, n-are nici o importanță. Critica trăiește din poeme, dar ea nu le-a făcut niciodată să trăiască. Publicul citește uneori criticile, dar nu se ia după ele, știind prea bine că judecata lor este subiectivă. De asemenea, poeții, în quasi-unanimitatea lor afirmă că poezia se vinde prost din cauza librarilor. Desigur, existînd puține cereri, librarii n-au nici un interes să facă stocuri din volumele de poezii. În ziua cînd vînzarea acestor volume se va dovedi rentabilă, ei nu o vor stăvili; dimpotrivă, vor face totul spre a o înlesni.

— Acuzațiile poeților sînt îndreptățite?

— A imputa criza poeziei (scrise) doar editorilor sau criticilor sau librarilor înseamnă a-i da o explicație simplistă. În fond, poate că vina lor nu e atît de mare cît aceea a societății în mijlocul căreia trăim, care consideră poezia incompatibilă cu epoca noastră. De altfel, trebuie să observăm că doar poezia (carte) nu mai poate satisface simțul poetic al omului de azi. Într-un mod mai mult sau mai puțin evident, cinematograful, jazzul, radio, pictura și chiar manifestațiile colective constituie de asemenea o hrană estetică. Fiecare dintre ele nu e decît una din formele poeziei care moare. Secolele viitoare vor arăta dacă într-o civilizație a imaginii și a culturii de masă, cartea va rămîne vechiul privilegiat al poeziei. Din acest punct de vedere, epoca noastră apare ca o stare tranzitorie a civilizației între era industrială și era atomică, iar în domeniul spiritului ea reprezintă o forță mai mult critică decît creatoare. Niciodată n-au existat atît de multe cărți de critică; chiar și creatorii sînt critici, ca și cum reflecția ar trece înaintea acțiunii, iar valorile lumii noastre ar fi nesigure și trebuiesc discutate nu folosite ca arme Desigur, nu vreau să explic criza poeziei prin lipsa valorilor de apărat. Dar această incertitudine fundamentală a creatorilor are repercusiuni directe asupra calității poetice. Chestiune de suflu. Criza actuală a poeziei se datorește și faptului că poeții sînt privați de luptă. Poetului îi lipsește entuziasmul pe care să-l comunice publicului.

Este, spun unii, o mare victorie a capitalismului, de a fi lipsit poezia de orice ferment revoluționar. Poetul a căpătat obiceiul să lase lucrurile să se desfășoare în voia lor sau să nu le atace decît pentru „uzul intern". Falsa pace intelectuală instaurată de regimul capitalist nu acordă poeților decît un loc de bufon sau de estet (funcție nu prea deosebită). Și nici pe acesta nu-l plătește.

De aceea, ochii noștri ai tuturor, ai poeților și ai celor care se interesează de soarta poeziei, se îndreaptă spre țările socialiste, evocînd marea audiență pe care poezia o are aci.

— Ați vorbit adineauri de cei 5 500 de tineri poeți, participanți la concursul de poezie, organizat de Casa tineretului și a culturii din Saint-Maur. Puteți să ne spuneți de unde se inspiră acești poeți?

— Villon, Baudelaire, Rimbaud, apoi Lorca, Rilke, Milocz, Claudel, Reverdy, Eluard, Valéry, Michaux, Jouve, Marie Noël exercită o influență puternică asupra tinerilor poeți, atît în ce privește forma, cît și fondul. Desigur, nu mai pomenesc aci de importanța considerabilă a textelor poetice învățate în școală. Ceea ce dovedește, odată mai mult, rolul școlii în determinarea gustului poetic și a dorinței de a se exprima în versuri (unele poeme ale acestor tineri conțin, de altfel, aluzii la lecțiile făcute în clasă iar altele au fost compuse pentru clasă).

— Compozitorii și cîntăreții de muzică ușoară n-au nici o influență asupra tinerilor poeți?

— Ba da! Mulți dintre tinerii poeți îi copiază pe Jean Ferrat, Ferré, Anne Sylvestre, mai ale pe Brel, care exercită o adevărată fascinație prin cîntecele pline de revoltă sau de dragoste. Folosirea frecventă a refrenelor, obiceiul de a mînca silabele demonstrează această influență ca și procedeele-tip ale cîntecului: crescendo-descrescendo, necesitatea violenței acordată unor cuvinte menite să fie strigate și cîntate. Queneau, Prévert sau Brassens au dăruit, desigur, titluri de noblețe cîntecului, dar concursul a scos în evidență cazul multor tineri cărora cîntecul le-a sucit rău capul. Aceștia scriu sau își închipuie că scriu poezie, fiindcă visează să devină cîntăreți de muzică ușoară sau să scrie pentru ei. La vîrsta aceasta, este ușor să te intoxici cu asemenea alcooluri siropoase!

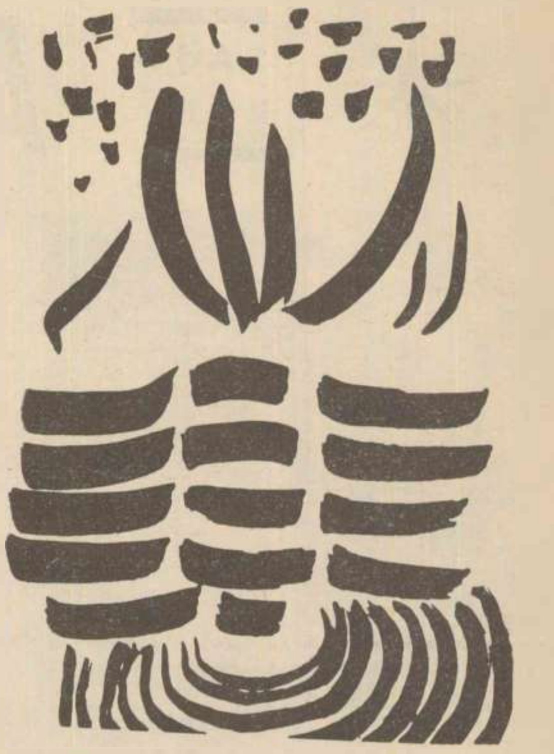
— Cum scriu acești tineri poeți?

— Pentru mulți dintre ei, problema limbajului nici nu se pune. Ei scriu la fel cum scriau tatăl sau bunicul lor. Ei urmează curentul, fără să-și dea seama că el și-a schimbat sensul. Desigur, nu-i ușor, în Franța, să scrii poezie după Michaux, Queneau și lettriști, care au refuzat să acorde încredere limbajului. Acest lucru n-a reținut pe majoritatea poeților din epoca noastră; celebrînd universul modern ei s-au mărginit să introducă termeni noi. Și, contrariu celor ce ne-am fi putut aștepta în epoca noastră, cînd toată lumea sau aproape toată lumea predică simplicitatea și întoarcerea la izvoarele limbajului, mulți dintre ei practică ermetismul. În loc să evite cuvintele rare, dimpotrivă, ei le caută. Rezultatul? Citirea acestor poezii sau poeme necesită neapărat un traducător. Alții cad într-alt păcat: cred că obțin un limbaj cu atît mai pur sau mai poetic, cu cît îngrămădesc mai mulți termeni bizari. Sau își închipuie că ajung la un limbaj mai esențializat, acumulînd adjective peste adjective sau suprimînd verbe. Sintaxa a intrat și ea în descompunere, fiecare scriind cum îi vine mai bine sau cum se pricepe. Cît privește stilistica, ea a urmat și uneori a precedat sintaxa în această prăbușire. Absența punctuației e frecventă. Cuvintele, frazele se plimbă, se bălăbănesc, simulînd false construcții.

— Și care sînt temele pe care le tratează în poeziile lor?

— Ei cîntă cu prioritate natura și dragostea (v-ați așteptat la altceva?), dar abordează, firește, și marile probleme. În marea lor majoritate, acești 5 500 de poeți nu sînt nici revoluționari, nici revoltați, nici asociali, nici rasiști, nici frămîntați... Aceasta se întîmplă însă azi. Dar mîine, ce vor cînta ei? Chipurile televizate? Receptaculele plimbîndu-se într-o atmosferă de 20 la sută oxigen condiționat? Splendoarea prototipului Deltatron EAP 871 69/69? Pot preciza doar ce nu vor cînta (sau cel puțin nu în același mod), temele întîlnite în cvasi-unanimitatea poemelor de azi. Mîine, poate, poezia se va crea în laborator, cuvintele vor fi cîntărite, intensitatea literelor măsurate, se va spațializa, foretiza și dioramatiza totul. Azi, însă, poezia și-a pierdut din audiența pe care ar trebui s-o aibă din cauza lipsei ei de conținut. Căci azi nu se mai poate practica poezia-evadare. Ea este înlăturată de cinema, radio, televiziune, foto etc., care corespund mult mai bine nevoii de evadare a omului. Sub forma ei actuală, nici poezia-divertisment nu mai are nici un viitor. Alte forme estetice răspund mult mai bine decît poezia acestei nevoi. Doar poezia-cunoaștere a lumii și cunoaștere a omului apare de neînlocuit, căci doar ea singură spune ceea ce imaginea nu poate decît să arate, iar limbajul s-o formuleze.

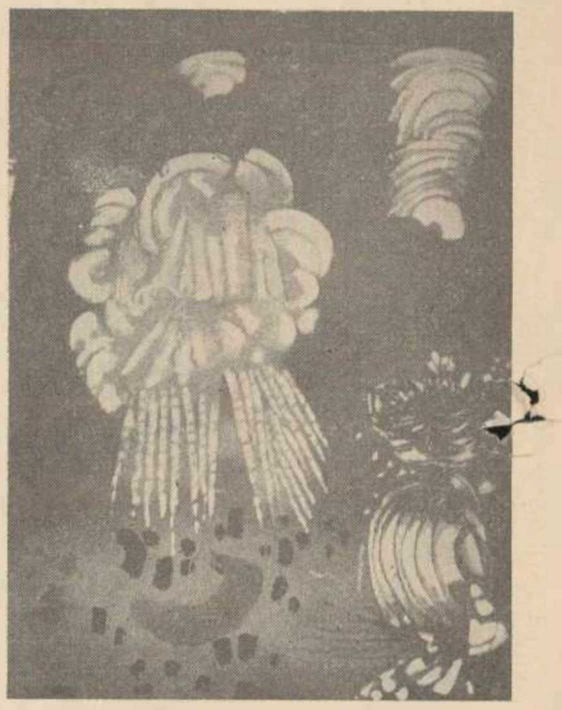
Paul B. MARIAN



„DESEN" — 1961

Unul dintre acei artiști înzestrați nu numai cu talent, dar și cu o puternică forță creatoare, care, plecați din România, s-au cufundat în atmosfera artistică occidentală, devenind descoperitori de noi sensuri și direcții. Numele lui Jacques Hérold vine să completeze astfel lista artiștilor avîndu-l cap de serie pe poetul și matematicianul Tristan Tzara, promotorul mișcării dadaiste, pe pictorii Marcel Iancu și Victor Brauner.

Jacques Hérold s-a născut la 10 octombrie 1910 la Piatra. Studiază liceul și școala de bele-arte la București după care, fire liberă și independentă, pleacă în 1930 la Paris. „Vroiam să învăț", mărturisește artistul în dialogurile sale cu Michel Butor. „Pentru mine (Parisul n.n.) era locul adevărului, Mecca". Parisul acelor ani cunoscuse deja mișcări artistice tulburătoare, pornite de fapt din dorința de a scăpa de absurditatea evenimentelor sociale, de prostia formulelor [illegible] le care apăsau greu asupra destinului inteligenței: mișcarea dadaistă își spusese cuvîntul, abstracționismul era la modă, iar mișcarea suprarealistă își declarase, abia cu șase ani în urmă prin André Breton, vestitul său manifest. Hérold



„A FACE UN PAS" — 1961



Sentimentul timpului în teatrul lui BECKETT și IONESCU

Într-un interviu din 1960 — Eugen Ionescu declara: „S-a spus și s-a repetat că omul e un animal sociabil. Furnicile, albinele, păsările sînt sociabile. Omul e — mai curînd — asociabil. El e — oricum — social, altfel nu e posibil. Cînd sînt cel mai profund eu însumi întîlnesc o comunitate uitată. Adesea — societatea (exterioară) mă alienează, adică mă separă de mine însumi și de alții totodată. Prefer cuvîntul: comunitate, celui de: social, sociologie etc. Această comunitate extraistorică mi se pare a fi fundamentală. O putem întîlni dincolo de bariere și baricade: caste, clase etc. ...". Este vorba aci de o lume în afara determinismului social-istoric, dincolo de o luptă considerată dinainte pierdută pentru că e falsă și, ca urmare, degradantă. Eschivarea — și nu asumarea conflictelor și luptelor exterioare provine dintr-un fond fiziologic: al stărilor subiective — ca permanente — din zonele misterioase ale existenței. Și pentru aceasta teatrul absurd e singura formă a literaturii contemporane care — printre principiile sale constituante — face loc timpului real, „duratei" bergsoniene ireversibile și pătrunsă doar de intuiție. Stările subconștiente care țin cel mai clar de subiectiv și care se expun intuiției sau sesizării lucide au durata unui singur moment, a clipei, iar acestea, pentru a fi reprezentate sînt metaforizate, alegorizate și traduse astfel scenic. Conștiința singurătății în comunitate, a așteptării fără speranță, a prezenței în absență se petrece într-un timp nereprezentativ spațial, ci numai trăit, într-un timp real, scos din temporabilitate, un timp continuu prezent, un prezent care nu se poate constitui în trecut pentru că are o valoare singulară și nu repetabilă. Reprezentat — acesta se traduce prin desfășurarea plastică, scenică, și stă în personalitatea scriitorului alegerea modului în care să o facă, ca și infinitatea de stări ale conștiinței, ale sufletului, ale subconștientului, și chiar ale sentimentelor pe care el le poate desfășura în funcție de datele sale proprii. Ca modalitate — timpul — tradus în teatru se realizează cel mai bine în așteptare; în așteptarea pasivă ne găsim confruntați cu acțiunea timpului însuși. „A aștepta — e a experimenta acțiunea timpului, care e schimbare continuă — spunea Martin Esslin în **Teatrul absurdului**. Și totuși — cum nimic real nu se întîmplă niciodată, această schimbare e în ea însăși o iluzie (pentru că e fără obiect). Aceasta e teribila stabilitate a lumii. „Timpul — cum spunea însuși Beckett cînd vorbea despre Proust — face parte iremediabil din noi, el e în noi apăsător și periculos". Și iată și replica finală a lui Pozzo din **În așteptarea lui Godot** a lui Samuel Beckett: „N-ați încetat să mă otrăviți cu istoriile voastre despre timp? Într-o zi..., într-o zi asemănătoare alteia el a devenit mut, într-o zi eu am devenit orb, într-o zi vom deveni surzi, într-o zi ne-am născut, într-o zi vom muri, într-aceeași zi, într-același moment". Actul doi al piesei reia „a doua zi" ziua precedentă. Dar e „a doua zi", înainte, sau după? Sau e mereu, totdeauna. Și ce așteaptă cei doi vagabonzi în acest prezent continuu: pe Godot — Dumnezeu — cum afirmă Esslin, tăcerea sau „eu"-l inaccesibil — cum crede Robbe Grillet, sau: nimic. Cred — mai curînd — că: nimic. Personajul Henry va încheia lungul monolog de stări subconștiente din **Cenușa** (S. Beckett), astfel: „Timpul — viitorul. Să vedem. Astă seară, nimic... mîine... prisosul... Sîmbătă... nimic. Duminică... duminică... nimic toată ziua. Duminica. Nimic, toată ziua nimic. Toată ziua, toată noaptea — nimic. Nici un zgomot. Marea". Iar tragicul: mereu — îl va confirma același personaj Henry: „Altă dată n-aveam nevoie de nimeni, mergea, povești, era una grozavă cu un bătrîn — Bolton se numea el; n-am sfîrșit-o vreo dată, n-am terminat niciodată nimic, totul a durat totdeauna — mereu"

Tot ce se întîmplă în **Sfîrșit de partidă** (ca și în **Godot** — de altfel) se poate reduce la o singură conștiință care a acumulat amintiri și experiențe și care acum intuiește: cuplurile sînt complementare — cum observă Esslin (Pozzo și Lucky — reprezintă corpul și spiritul, Vladimir și Estragon: conștientul și subconștientul, Hamm și Clov — „eu"-l intelectual și „eu"-l sentimental), și aceasta și pentru că nu e vorba de o intrigă ce se consumă între personaje, pentru că nu există evenimente temporale semnificative, cu început și sfîrșit, ci tipuri de situații repetabile la infinit în infinitat
zilor din toate timpurile, dar nu
La Eugen Ionescu (în prima par
momentele care se reprezintă nu
sau stări conștiente de o clipă
sentimente, dar sentimente per
în arhetipuri umane și de situaț
spune Ionescu — încarnarea pe
angoaselor, a prezențelor interio
mult poetic decît filozofic. Valo
provine și din încordarea pe ca
Lecția — spunea Eugen Ionesc
L'Express în 1960 — nu există o
Încerc să ajung la realizarea u
densificare, pentru a ajunge la
aci (**Lecția, Scaunele, Noul loca**
durată în acțiune, ci de o dura
tensiunii spirituale.

Camera goală din **Noul locatar**
poate interpreta drept claustrof
terie grea și apăsătoare, dar și
acumulare de experiențe și ami
Toată această acumulare — inte
o eliberare finală a spectatorului
valență psihică cu care acesta s
formuleze întrebările.

La Ionescu e și subiectiv —
după starea personajelor, el e
itor, în care mutațiile sînt posi
el: în **Victimele datoriei**, soții
dicale de vîrstă. La Samuel Bek
în sensul de viață desfășurată
catalog: cutia —3, bobina —5.
Beckett sînt complementare la o

JACQUES HÉROLD

le în 1934 prin prietenul său Yves Tanguy pul suprarealist", unde face cunoştinţa ului şi părintelui acestei mişcări, André Dar cîţiva ani a preferat să stea de-o după care, în 1938, va reintra din nou , pînă în 1951, cînd va rupe definitiv cu alismul. De fapt pictura lui a mers de la pe alte căi. Dacă suprarealismul urmărea opere noi raporturi între obiecte, bazate onal şi pe inconştient, desprinzînd obiec- destinaţia lor convenţională pentru a le a nouă, pentru Jacques Hérold problema un început nu era să reproducă ceea ce a de obicei, suprafaţa, ci interiorul, lu- văzute pe dinăuntru. Criticul de artă Butor explicînd pictura lui Hérold face o aţie plastică, amintind imaginea unui care deschide pieptul cu bisturiul pentru inima: „el percepe o structură pe care -o muleze, pe care poate s-o împietrească, a ce vede nu mai este ceea ce era şi a vedea el a distrus un element esenţial: forţă care păstrase împreună toate celu- care le-a separat; deci, ceea ce a deve- bil trebuie să fie completat de conside- ă ceva a fost tulburat pentru a vedea". t din viaţa lui Hérold pe care el însuşi ează este încă o dată revelator pentru viziune: cînd a pătruns pentru prima



„CAPETELE" — 1939

Academia de bele-arte în sala în care şi aţinteau ochii pe o statuie, şi-a dat că statuia se mişca, era o femeie vie. înţeles, spunea Hérold, cum puteai să ai atitudine înaintea unei femei în carne ca în faţa unei statui". Ceilalţi desenau suprafaţa, pentru ei nu era nici o dife- acă interiorul era ipsos sau carne. „Eu să văd în interior". de la această explorare fermă a struc- terne, Hérold o va transpune în spaţiul mijloacele picturale. Dînd la o parte în- exterior, coaja sau pielea, el vede înăun- iectel fiinţelor, unde fragmentele ate st tre ele prin ţesături puter- lement stau parcă suspendate într-o densă susţinute de un magnet uriaş, care aerul şi lumina circulă în voie. Iar în care Hérold îşi aşterne pe pînză a sa este de o forţă plastică explozivă, pulsează energic într-o distribuţie a ului cerebral organizat. Despre Jacques André Breton spune admirabilele cu- „Jacques Hérold, cu grăuntele de fosfor e, peste pădurea sa de raze, Jacques Hé- plitor în fiecare picătură de rouă".

ŞERBAN PENESCU

fals tratat de pictură

(MALTRAITÉ DE PEINTURE)

. . . .

Preocupările mele m-au împins după aceea la reprezentarea „în mişcare" a obiectelor, a personajelor, (a mediului) înconjurător. Pentru a concretiza ideile mele a trebuit să înzestrez fiecare lucru cu o structură musculară care, singură, în ochii mei putea exprima mişcarea. Am trecut atunci la un ecorşaj sistematic nu numai al personajelor dar şi al obiectelor, al peisajelor, al atmosferei. Am mers pînă la a smulge învelişul de piele al cerului.

★

Cristalizarea fiind o rezultantă a transformării formei şi materiei, pictura trebuie să atingă cristalizarea obiectului. Corpul uman în special este o constelaţie de puncte de foc din care strălucesc cristale. Acestea constituie substanţa obiectelor; forţa gravitaţiei le smulge atmosferei. Trebuie deci ca obiectele pictate, pentru a fi reale, să fie desmembrate şi pentru că vîntul le traversează, le flagelează şi ajută la desfacerea lor, trebuie pictat vîntul.

★

Tabloul este o întindere pasională a cărei sursă este în acelaşi timp în artist şi în afara lui. Tabloul este intermediarul între oglinda plasată în interiorul pictorului şi pictor însuşi — jucînd în acelaşi timp rolul unei oglinzi în relaţiile obiect-pictor.
Nu pornesc de la idei preconcepute. Întîlnirea lui Lautréamont, dacă este pictată, devine o pierdere de spaţiu sesizabilă.
Obiectul se impune prin propria sa mişcare structurală.

★

Obiectele sînt întinse înainte. Orice reprezentare reală a unui obiect este în trecut şi ţine de obişnuinţă. Obiectul nefiind decît o prefacere, pentru a o sesiza, pentru a-i accelera mişcarea pictorul sau poetul intervin.
A grăbi transformarea obiectului dinăuntru prin soluţia „durată". Durată: acidul în care obiectul este dizolvat, deci invizibil. Dacă am presupune posibilă izolarea „monumentului", obiectul nu ar exista. Obiectul este dezmembrat prin transformarea sa.

★

Cristalizarea omoară obiectul, dar pictorul îi redă viaţa, viaţa sa profundă.
Cînd obiectul se cristalizează, antenele sale devin vizibile, el străluceşte în mine.

★

Culoarea: rezultatul alegerii sau mai precis al refuzului obiectului.
Culoarea pe care o vedem este aceea pe care obiectul o reflectă.
Culoarea sa adevărată este intensă, sinteză a culorilor pe care le absoarbe.
Pictorul face sensibil acest refuz, prin obiect, al culorii pe care vederea îl împrumută.
Pe pămînt totul creşte şi izbucneşte cu o viteză considerabilă.
Pămîntul este un fruct care nu încetează a se dezlănţui.
Imbold al vegetalului.
Imbold latent al mineralului.
Viteză vertiginoasă şi misterioasă care se degajă din aceste imbolduri. Expresia unei mari (transformări) dă naştere unei mari nelinişti în pictor. Zbucium fizic, căci acela însuşi care îl suportă este în mişcare. Pămîntul, zbucium cald, sileşte timpul să producă pentru fiecare obiect cristalul său.

Traducere de **ROLAND CRISTESCU**

Walt WHITMANN

Ca Adam, dimineaţa devreme

Ca Adam, dimineaţa devreme,
Păşind pe sub umbrar, împrospătat de somn,
Priviţi-mă pe unde trec, primiţi-mi glasul, apropiaţi-vă,
Atingeţi-mă cu palma mîinii voastre pe trupul meu care trece,
Nu vă fie teamă de trupul meu.

Pămînt asemănarea mea

Pămînt, asemănarea mea,
Deşi arăţi atît de impasibil, atît de amplu şi de sferic,
Azi bănuiesc că asta nu e totul;
Azi bănuiesc ceva feroce-n tine, gata să explodeze înafară,
Căci un atlet e-ndrăgostit de mine, precum eu de el,
Şi-n mine e ceva feroce, teribil, gata să explodeze către el,
Ceva, nu îndrăznesc să-l spun în cuvinte, şi nici măcar în aceste cîntece.

Zei

Divin iubit, perfect tovarăş,
Aşteptînd mulţumit, nevăzut încă, dar cert,
Fii tu Dumnezeul meu.

Tu, tu, Omul Ideal,
Onest, capabil, frumos, mulţumit, iubitor,
Deplin la trup şi larg la spirit,
Fii tu Dumnezeul meu.

O, Moarte, (căci Viaţa şi-a încheiat misiunea,)
Uşier al cerescului castel,
Fii tu Dumnezeul meu.

Grăunte mai puternic, mai bun, din tot ce văd, gîndesc sau ştiu,
(Ca să sfărîm staticul lanţ — să te eliberez, o, Suflet,)
Fii tu Dumnezeul meu.

Voi, mari idei, voi, aspiraţii ale raselor,
Eroice elanuri, fapte ale transportaţilor entuziaşti,
Fiţi voi Zeii mei.

Timp şi Spaţiu,
Formă divină, miraculoasă, a Pămîntului,
Sau tu, formă pe care o ador în viziunile mele, sau tu,
Sclipitoare orbită de soare, sau de stea a nopţii,
Fiţi voi Zeii mei.

O privire

O privire printr-o crăpătură cuprinse
O ceată de muncitori şi de vizitii, într-un bar, în jurul sobei, tîrziu într-o noapte de iarnă, şi pe mine, neluat în seamă, aşezat într-un colţ,
Şi un tînăr, care mă iubeşte şi pe care-l iubesc, apropiindu-se în tăcere, aşezîndu-se alături, ca să mă poată ţine de mînă,
Un lung răstimp, în zgomotul acestor veniri şi plecări, în înjurături şi beţie şi glume murdare,
Şi acolo noi doi, mulţumiţi, fericiţi de a fi la un loc, vorbind puţine cuvinte, poate niciunul.

în româneşte de PETRU POPESCU

a subiectelor, în suma indivi- ai odată.
a literaturii sale dramatice) sînt stări ale subconştientului la Beckett, ci stări de suflet, nente — istoric personificate . „În teatru totul e permis — onajelor dar şi materializarea e" De aceea teatrul său e mai ea poetică a literaturii sale e spectacolul o transmite. „În într-un interviu apărut în storie, dar e totuşi o progresie. ei progresii printr-un fel de exaltare progresivă". E vorba r şi chiar **Rinocerii**) nu de o psihologică pentru crearea
care se umple cu mobile, se pie, drept sufocarea de o ma- drept scurgerea timpului prin tiri, aşa cum propune Esslin. sificare, nu se consumă pentru ci dimpotrivă — printr-o nouă încarcă şi care-l obligă să-şi
latîndu-se şi comprimîndu-se prezent etern, fără trecut şi vi- le fără să fie condiţionate de chubert suferă modificări ra- în **Ultima bandă** — timpul — e redus la o simplă cifră de Spusesem că personajele lui ngură conştiinţă care intuieşte.

Nu se poate spune acelaşi lucru despre toate personajele din **Regele moare?** (Aceasta — paralel cu ideea unui timp mitologic căruia eroul nu i se poate sustrage şi care prin moartea lui înţelege moartea universului). În faţa unei experienţe limită, aici — moartea personajul-unic îşi pune pe rînd întrebări şi-şi dă singur răspunsuri, încercînd să găsească pentru aceasta forma cea mai liniştitoare.
Regele: Să fiu pomenit pînă la sfîrşitul veacurilor, şi după... Au să mă uite mai înainte... Nişte egoişti cu toţii. Ceea ce trebuia să se sfîrşească — s-a şi sfîrşit!
Margareta: Totul e ieri.
Julieta: Chiar ziua de azi tot ieri este.
Doctorul: Totul e trecut.
Maria: Dragul meu, nu există trecut, nu există viitor. Pune-ţi în minte că nu e decît un prezent pînă la urmă, totul e prezent, fii prezent.
Regele: Ce păcat, nu sînt prezent decît în trecut.
Maria: Ba nu... Nu s-a sfîrşit, alţii vor iubi în locul tău, alţii vor vedea cerul în locul tău. Pătrunde în ceilalţi, fii tu ceilalţi. Asta va fi veşnic.
Timpul e etern, prezent etern.
Regele: Am venit pe lume acum 5 minute, acum 3 minute m-am însurat.
Margareta: Adică sînt 238 de ani.
Regele: Acum 2 minute şi jumătate m-am suit pe tron.
Margareta: Sînt de atunci 277 de ani şi 3 luni.
Acest teatru nu se prezintă în timp şi pentru că el e poetic, liric şi e poetic pentru că e lipsit de temporalitate, de durată exterioară, el se consumă într-un prezent metaforic care traduce intuiţia de o clipă a subiectului şi o desfăşoară în scopul reprezentării cu valoarea unui monolog, şi care traduce clipa conştientă. Este aceasta ceea ce afirmă şi personajul Doctorul din **Regele moare**: „O oră folosită preţuieşte mai mult decît secole întregi de uitare şi delăsare. Cinci minute sînt de ajuns, zece secunde conştiente".

MIHAELA TONITZA

PEISAJ MUZICAL XX

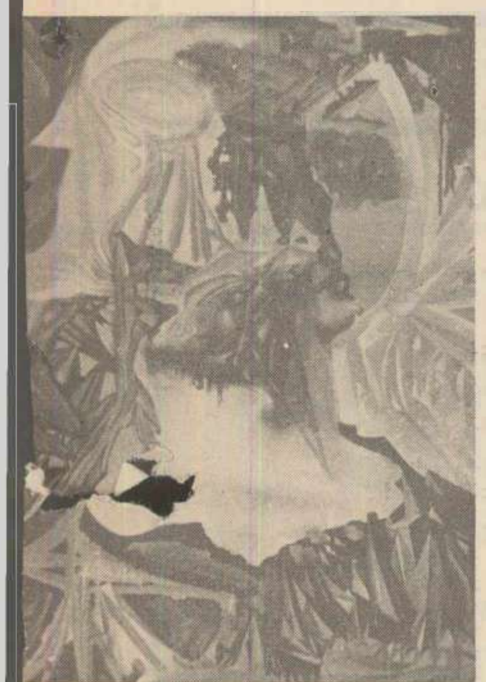
CARL ORFF

Stilistic, compozitorul german Carl Orff poate fi încadrat în marea orientare a neoclasicismului. Orff este însă un neoclasic ardent şi exaltat, substanţial diferit de cvadratura academică a unui Hindemith sau de ironia permanent acidă a lui Stravinski din perioada sa neoclasică, de pildă. Orff (născut la München la 10 iulie 1895) a început prin a fi adeptul expresionismului literar şi muzical (mai cu seamă în ciclul de melodii după Werfel); a scris pînă spre 1930 un mare număr de cantate, muzică instrumentală — pe care însă le va renega mai tîrziu, o dată ce-şi va găsi adevărata vocaţie: teatrul muzical. Prin anii 1915—1917, cînd era dirijor la „Münchner Kammerspielen", Orff este fascinat de spectaculoasele puneri în scenă realizate în special în piese clasice de către celebrul regizor Falkenberg.
Pe de altă parte, compozitorul îşi dă curînd seama că înnoirea modernilor (noua şcoală vieneză) nu-i va conveni artistic. Considerînd atonalismul şi ulterior serialismul schoenbergian drept prelungiri hipertrofice ale romantismului, Orff, intens frămîntat de înstrăinarea publicului de arta nouă, revine la studiul vechilor maeştri: Schütz, Lassus, şi în special acel prinţ al manierismului post-renascentist — Monteverdi. El se va strădui să scrie o muzică ruptă de tradiţia romantică. De aceea se va refugia în studiul vechilor manuscrise — cuprinzînd vechi cîntece populare şi de cult — aflate în colecţiile mînăstirilor bavareze. Rod al acestui studiu este prima lucrare de succes mondial — cantata scenică **Carmina burana** (1937), urmată în timp de celelalte două lucrări de amploare ce alcătuiesc aşa-numitul ciclu **Trionfi: Catulli Carmina** şi **Il trionfo di Afrodite.** Găsim aici, deja constituite, trăsăturile stilistice esenţiale ale muzicii lui Orff cît şi concepţia sa sintetică asupra teatrului muzical: fuziune intimă între oratoriu şi reprezentaţia dramatică; dorind sincer renaşterea teatrului muzical, Orff încearcă să-l reducă la componenţii săi elementari, şi în special la acea forţă de impulsionare magică; muzica lui Orff este făcută din repetiţii obstinate şi din esenţializarea elementului ritmic (pe care compozitorul îl considera elementul cheie, cel care trebuie să creeze o nouă ordine muzicală, fiind mijlocul de echilibru între sentiment şi raţiune, fiind cel ce va genera şi structura forma artistică). În plus Orff pledează pentru reactualizarea melodiei, dar spre deosebire de melodica romanticilor, clasicilor şi a modernilor postromantici, melodia lui Orff este dedusă din ritm, este o melodie făcută din ritm şi nu din relaţii armonice. Intenţionat, Orff repudiază complicaţiile cromatice, contrapunctul, dezvoltarea tematică, principiul variaţional. Ne găsim într-un domeniu al unisonurilor, octavelor, terţelor şi cvintelor goale. într-un domeniu al diatonismului luminos şi robust nelipsit însă pe alocuri de aciditäţi armonice şi suprapuneri politonale.
În **Luna** (Der Mond) şi **Isteaţa** (Die Kluge), Orff abordează genul propriu-zis al operei cu acţiune.
El va prelua de la Wagner doar ideea de „Gesammtkunstwerk"; concepţia sa este însă nouă, sincretismul său realizează drama centrînd elementele muzică, poezie, dans în jurul elanului ritmic. În opera **Isteaţa,** de pildă, acest sincretism se impune în acţiune şi în comportarea scenică a personajelor; rolurile regelui şi Isteţei sînt singurele roluri propriu-zise de operă, cele episodice ale Ţăranului, Omului cu măgarul, Omului cu catîrul sînt mai de grabă roluri apropiate genului de operetă, în timp ce Temnicerul este un personaj eminamente actoricesc. Tipurile complexe de personaj rămîn cele trei Haimanale ale căror roluri prevăd multiple însuşiri de cîntăreţ, dansator, actor, mim; sînt veritabile personaje descinse parcă dintr-o comedia dell'arte cu verva universală a jongleurului medieval.
Ca şi **Carmina Burana, Isteaţa, Oedip tiranul** sau **Antigona,** refuză dezvoltările simfonice ample. Limbajul predominant este recitativul buf şi naraţiunea corală, ritornelele instrumentale (de obicei în genul vechilor dansuri populare medievale, bazîndu-se pe o melodică rudimentară, eliptică). Întîlnim şi aici acea ostracizare a polifoniei în favoarea unor întinse secţiuni armonice, muzica subliniază şi comentează „obiectiv" şi exterior acţiunea fără a avea dezvoltări simfonice şi largi porţiuni melodice. Ceea ce realizează Orff în muzica sa robustă, alertă şi de un pronunţat primitivism ritmic şi intonaţional este de fapt o transpunere pronunţat neoclasică şi germanică, barocă, a exaltării ritmurilor folclorice ancestrale şi magice din muzica perioadei ruse a lui Stravinski, şi în special din **Sacre.** La Orff primitivismul este însă „confecţionat" şi provine dintr-o simplificare progresivă şi austeră a unor elemente de fapt semiculte şi culte ţinînd în timp, de o reactualizare a prerenaşterilor occidentale.
Dintre lucrările mai recente scrise de Orff, se impune îndeosebi (pe lîngă **Femeia din Bernau — 1947, Astutuli — 1953** şi **Oedip tiranul — 1959**), opera **Antigona** — reprezentată pentru prima oară la Festivalul de la Salzburg din 1949. Într-un fel este lucrarea cea mai importantă a lui Orff în ceea ce priveşte dramaturgia genului, în sensul în care compozitorul concepe reforma teatrului muzical. Avem de-a face cu o cu o reactualizare a începuturilor operei italiene bazate pe principiile dramatice ale teatrului antic, cu unitatea sa de dramă, muzică, dans. Mai mult ca oricînd în operele sale, se simte în **Antigona** ideea guvernatoare, globală, de „teatru" înainte de orice. Necesităţile dramaturgice guvernează suveran lapidarele forme arhitectonice, suprafeţele monodice, caracterul unitonal al muzicii. Din punct de vedere vocal se remarcă fundamentarea unei aşa-numite muzici a cuvîntului („Musik der Sprache"); sinteza teatru cîntat, teatru vorbit se realizează cu predominanţa cîntului. Este un domeniu vast, delimitat între cîntarea propriu-zisă şi vorbirea propriu-zisă şi trecînd prin felurite nuanţe intermediare ţinînd de o stilizare ritmică a textului. Nu se poate vorbi desigur la Orff de o pătrundere înfiorată, autentică şi totodată modernă a subiectului antic — cum este cazul **Oedip**-ului enescian. Orff rămîne un monumental echilibrat şi neoclasic. **Antigona** este de aceea poate mai apropiată de **Oedipus Rex** de Stravinski, de o concepţie clasică, goetheeană asupra tragicului.

COSTIN MIEREANU

JACQUES HÉROLD

de în 1934 prin prietenul său Yves Tanguy
upul suprarealist", unde face cunoștința
ului și părintelui acestei mișcări, André
Dar cîțiva ani a preferat să stea de-o
după care, în 1938, va reintra din nou
, pînă în 1951, cînd va rupe definitiv cu
alismul. De fapt pictura lui a mers de la
pe alte căi. Dacă suprarealismul urmărea
opere noi raporturi între obiecte, bazate
onal și pe inconștient, desprinzînd obiec-
destinația lor convențională pentru a le
ta nouă, pentru Jacques Hérold problema
un început nu era să reproducă ceea ce
a de obicei, suprafața, ci interiorul, lu-
văzute pe dinăuntru. Criticul de artă
Butor explicînd pictura lui Hérold face o
ație plastică, amintind imaginea unui
care deschide pieptul cu bisturiul pentru
inima : „el percepe o structură pe care
-o muleze, pe care poate s-o împietrească,
a ce vede nu mai este ceea ce era și
a vedea el a distrus un element esențial :
forță care păstrase împreună toate celu-
care le-a separat ; deci, ceea ce a deve-
bil trebuie să fie completat de conside-
ă ceva a fost tulburat pentru a vedea".
t din viața lui Hérold pe care el însuși
cază este încă o dată revelator pentru
viziune : cînd a pătruns pentru prima



„CAPETELE" — 1939

Academia de bele-arte în sala în care
și aținteau ochii pe o statuie, și-a dat
că statuia se mișca, era o femeie vie.
înțeles, spunea Hérold, cum puteai să ai
atitudine înaintea unei femei în carne
ca în fața unei statui". Ceilalți desenau
suprafața, pentru ei nu era nici o dife-
acă interiorul era ipsos sau carne. „Eu
să văd în interior".
de la această explorare fermă a struc-
terne, Hérold o va transpune în spațiul
mijloacele picturale. Dînd la o parte în-
exterior, coaja sau pielea, el vede înăun-
iectelor, ființelor, unde fragmentele
are st tre ele prin țesături puter-
lement stau parcă suspendate într-o
densă susținute de un magnet uriaș,
care aerul și lumina circulă în voie. Iar
în care Hérold își așterne pe pînză
a sa este de o forță plastică explozivă,
pulsează energic într-o distribuție a
lului cerebral organizat. Despre Jacques
André Breton spune admirabilele cu-
„Jacques Hérold, cu grăuntele de fosfor
e, peste pădurea sa de raze, Jacques Hé-
plitor în fiecare picătură de rouă".

ȘERBAN PENESCU

fals tratat de pictură

(MALTRAITÉ DE PEINTURE)

. . . .

Preocupările mele m-au împins după aceea la reprezentarea „în mișcare" a obiectelor, a personajelor, (a mediului) înconjurător. Pentru a concretiza ideile mele a trebuit să înzestrez fiecare lucru cu o structură musculară care, singură, în ochii mei putea exprima mișcarea. Am trecut atunci la un ecorșaj sistematic nu numai al personajelor dar și al obiectelor, al peisajelor, al atmosferei. Am mers pînă la a smulge învelișul de piele al cerului.

★

Cristalizarea fiind o rezultantă a transformării formei și materiei, pictura trebuie să atingă cristalizarea obiectului. Corpul uman în special este o constelație de puncte de foc din care strălucesc cristale. Acestea constituie substanța obiectelor ; forța gravitației le smulge atmosferei. Trebuie deci ca obiectele pictate, pentru a fi reale, să fie desmembrate și pentru că vîntul le traversează, le flagelează și ajută la desfacerea lor, trebuie pictat vîntul.

★

Tabloul este o întindere pasională a cărei sursă este în același timp în artist și în afara lui. Tabloul este intermediarul între oglinda plasată în interiorul pictorului și pictor însuși — jucînd în același timp rolul unei oglinzi în relațiile obiect-pictor.
Nu pornesc de la idei preconcepute. Întîlnirea lui Lautréamont, dacă este pictată, devine o pierdere de spațiu sesizabilă.
Obiectul se impune prin propria sa mișcare structurală.

★

Obiectele sînt întinse înainte. Orice reprezentare reală a unui obiect este în trecut și ține de obișnuință. Obiectul nefiind decît o prefacere, pentru a o sesiza, pentru a-i accelera mișcarea pictorul sau poetul intervin.
A grăbi transformarea obiectului dinăuntru prin soluția „durată". Durată : acidul în care obiectul este dizolvat, deci invizibil. Dacă am presupune posibilă izolarea „monumentului", obiectul nu ar exista. Obiectul este dezmembrat prin transformarea sa.

★

Cristalizarea omoară obiectul, dar pictorul îi redă viața, viața sa profundă.
Cînd obiectul se cristalizează, antenele sale devin vizibile, el strălucește în mine.

★

Culoarea : rezultatul alegerii sau mai precis al refuzului obiectului.
Culoarea pe care o vedem este aceea pe care obiectul o reflectă.
Culoarea sa adevărată este intensă, sinteză a culorilor pe care le absoarbe.
Pictorul face sensibil acest refuz, prin obiect, al culorii pe care vederea îl împrumută.
Pe pămînt totul crește și izbucnește cu o viteză considerabilă.
Pămîntul este un fruct care nu încetează a se dezlănțui.
Imbold al vegetalului.
Imbold latent al mineralului.
Viteză vertiginoasă și misterioasă care se degajă din aceste imbolduri. Expresia unei mari (transformări) dă naștere unei mari neliniști în pictor. Zbucium fizic, căci acela însuși care îl suportă este în mișcare. Pămîntul, zbucium cald, silește timpul să producă pentru fiecare obiect cristalul său.

Traducere de ROLAND CRISTESCU

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

a subiectelor, în suma indivi-
ai odată.
a literaturii sale dramatice)
sînt stări ale subconștientului
la Beckett, ci stări de suflet,
anente — istoric personificate
. „În teatru totul e permis —
onajelor dar și materializarea
e" De aceea teatrul său e mai
rea poetică a literaturii sale
e spectacolul o transmite. „În
într-un interviu apărut în
storie, dar e totuși o progresie.
ei progresii printr-un fel de
exaltare progresivă". E vorba
r și chiar **Rinocerii**) nu de o
psihologică pentru crearea

care se umple cu mobile, se
ie, drept sufocarea de o ma-
drept scurgerea timpului prin
tiri, așa cum propune Esslin.
sificare, nu se consumă pentru
ci dimpotrivă — printr-o nouă
încarcă și care-l obligă să-și

latîndu-se și comprimîndu-se
rezent etern, fără trecut și vi-
le fără să fie condiționate de
chubert suferă modificări ra-
în **Ultima bandă** — timpul —
e redus la o simplă cifră de
Spusesem că personajele lui
ngură conștiință care intuiește.

Nu se poate spune același lucru despre toate personajele din **Regele moare** ? (Aceasta — paralel cu ideea unui timp mitologic căruia eroul nu i se poate sustrage și care prin moartea lui înțelege moartea universului). În fața unei experiențe limită, aici — moartea personajul-unic își pune pe rînd întrebări și-și dă singur răspunsuri, încercînd să găsească pentru aceasta forma cea mai liniștitoare.
Regele : Să fiu pomenit pînă la sfîrșitul veacurilor, și după... Au să mă uite mai înainte... Niște egoiști cu toții. Ceea ce trebuia să se sfîrșească — s-a și sfîrșit !
Margareta : Totul e ieri.
Julieta : Chiar ziua de azi tot ieri este.
Doctorul : Totul e trecut.
Maria : Dragul meu, nu există trecut, nu există viitor. Pune-ți în minte că nu e decît un prezent pînă la urmă, totul e prezent, fii prezent.
Regele : Ce păcat, nu sînt prezent decît în trecut.
Maria : Ba nu... Nu s-a sfîrșit, alții vor iubi în locul tău, alții vor vedea cerul în locul tău. Pătrunde în ceilalți, fii tu ceilalți. Asta va fi veșnic.
Timpul e etern, prezent etern.
Regele : Am venit pe lume acum 5 minute, acum 3 minute m-am însurat.
Margareta : Adică sînt 238 de ani.
Regele : Acum 2 minute și jumătate m-am suit pe tron.
Margareta : Sînt de atunci 277 de ani și 3 luni.
Acest teatru nu se prezintă în timp și pentru că el e poetic, liric și e poetic pentru că e lipsit de temporalitate, de durată exterioară, el se consumă într-un prezent metaforic care traduce intuiția de o clipă a subiectului și o desfășoară în scopul reprezentării cu valoarea unui monolog, și care traduce clipa conștientă. Este aceasta ceea ce afirmă și personajul Doctorul din **Regele moare** : „O oră folosită prețuiește mai mult decît secole întregi de uitare și delăsare. Cinci minute sînt de ajuns, zece secunde conștiente".

MIHAELA TONITZA

Walt WHITMANN

Ca Adam, dimineața devreme

Ca Adam, dimineața devreme,
Pășind pe sub umbrar, împrospătat de somn,
Priviți-mă pe unde trec, primiți-mi glasul,
apropiați-vă,
Atingeți-mă cu palma mîinii voastre pe trupul meu
care trece,
Nu vă fie teamă de trupul meu.

Pămînt asemănarea mea

Pămînt, asemănarea mea,
Deși arăți atît de impasibil, atît de amplu și de
sferic,
Azi bănuiesc că asta nu e totul ;
Azi bănuiesc ceva feroce-n tine, gata să explodeze
înafară,
Căci un atlet e-ndrăgostit de mine, precum eu de el,
Și-n mine e ceva feroce, teribil, gata să explodeze
către el,
Ceva, nu îndrăznesc să-l spun în cuvinte, și nici
măcar în aceste cîntece.

Zei

Divin iubit, perfect tovarăș,
Așteptînd mulțumit, nevăzut încă, dar cert,
Fii tu Dumnezeul meu.

Tu, tu, Omul Ideal,
Onest, capabil, frumos, mulțumit, iubitor,
Deplin la trup și larg la spirit,
Fii tu Dumnezeul meu.

O, Moarte, (căci Viața și-a încheiat misiunea,)
Ușier al cerescului castel,
Fii tu Dumnezeul meu.

Grăunte mai puternic, mai bun, din tot ce văd,
gîndesc sau știu,
(Ca să sfărîm staticul lanț — să te eliberez, o,
Suflet,)
Fii tu Dumnezeul meu.

Voi, mari idei, voi, aspirații ale raselor,
Eroice elanuri, fapte ale transportaților entuziaști,
Fiți voi Zeii mei.

Timp și Spațiu,
Formă divină, miraculoasă, a Pămîntului,
Sau tu, formă pe care o ador în viziunile mele,
sau tu,
Sclipitoare orbită de soare, sau de stea a nopții,
Fiți voi Zeii mei.

O privire

O privire printr-o crăpătură cuprinse
O ceată de muncitori și de vizitii, într-un bar, în jurul sobei, tîrziu într-o noapte de iarnă, și pe mine, neluat în seamă, așezat într-un colț,
Și un tînăr, care mă iubește și pe care-l iubesc, apropiindu-se în tăcere, așezîndu-se alături, ca să mă poată ține de mînă,
Un lung răstimp, în zgomotul acestor veniri și plecări, în înjurături și beție și glume murdare,
Și acolo noi doi, mulțumiți, fericiți de a fi la un loc, vorbind puține cuvinte, poate niciunul.

în românește de PETRU POPESCU

PEISAJ MUZICAL XX

CARL ORFF

Stilistic, compozitorul german Carl Orff poate fi încadrat în marea orientare a neoclasicismului. Orff este însă un neoclasic ardent și exaltat, substanțial diferit de cvadratura academică a unui Hindemith sau de ironia permanent acidă a lui Stravinski din perioada sa neoclasică, de pildă. Orff (născut la München la 10 iulie 1895) a început prin a fi adeptul expresionismului literar și muzical (mai cu seamă în ciclul de melodii după Werfel) ; a scris pînă spre 1930 un mare număr de cantate, muzică instrumentală — pe care însă le va renega mai tîrziu, o dată ce-și va găsi adevărata vocație : teatrul muzical. Prin anii 1915—1917, cînd era dirijor la „Münchner Kammerspielen", Orff este fascinat de spectaculoasele puneri în scenă realizate în special în piese clasice de către celebrul regizor Falkenberg.

Pe de altă parte, compozitorul își dă curînd seama că înnoirea modernilor (noua școală vieneză) nu-i va conveni artistic. Considerînd atonalismul și ulterior serialismul schoenbergian drept prelungiri hipertrofice ale romantismului, Orff, intens frămîntat de înstrăinarea publicului de arta nouă, revine la studiul vechilor maeștri : Schütz, Lassus, și în special acel prinț al manierismului post-renascentist — Monteverdi. El se va strădui să scrie o muzică ruptă de tradiția romantică. De aceea se va refugia în studiul vechilor manuscrise — cuprinzînd vechi cîntece populare și de cult — aflate în colecțiile mînăstirilor bavareze. Rod al acestui studiu este prima lucrare de succes mondial — cantata scenică **Carmina burana** (1937), urmată în timp de celelalte două lucrări de amploare ce alcătuiesc așa-numitul ciclu **Trionfi : Catulli Carmina** și **Il trionfo di Afrodite.** Găsim aici, deja constituite, trăsăturile stilistice esențiale ale muzicii lui Orff cît și concepția sa sintetică asupra teatrului muzical : fuziune intimă între oratoriu și reprezentația dramatică ; dorind sincer renașterea teatrului muzical, Orff încearcă să-l reducă la componenții săi elementari, și în special la acea forță de impulsionare magică ; muzica lui Orff este făcută din repetiții obstinate și din esențializarea elementului ritmic (pe care compozitorul îl considera elementul cheie, cel care trebuie să creeze o nouă ordine muzicală, fiind mijlocul de echilibru între sentiment și rațiune, fiind cel ce va genera și structura forma artistică). În plus Orff pledează pentru reactualizarea melodiei, dar spre deosebire de melodica romanticilor, clasicilor și a modernilor postromantici, melodia lui Orff este dedusă din ritm, este o melodie făcută din ritm și nu din relații armonice. Intenționat, Orff repudiază complicațiile cromatice, contrapunctul, dezvoltarea tematică, principiul variațional. Ne găsim într-un domeniu al unisonurilor, octavelor, terțelor și cvintelor goale. într-un domeniu al diatonismului luminos și robust nelipsit însă pe alocuri de acidități armonice și suprapuneri politonale.

În **Luna** (Der Mond) și **Isteața** (Die Kluge), Orff abordează genul propriu-zis al operei cu acțiune.

El va prelua de la Wagner doar ideea de „Gesammtkunstwerk" ; concepția sa este însă nouă, sincretismul său realizează drama centrînd elementele muzică, poezie, dans în jurul elanului ritmic. În opera **Isteața,** de pildă, acest sincretism se impune în acțiune și în comportarea scenică a personajelor ; rolurile regelui și Isteței sînt singurele roluri propriu-zise de operă, cele episodice ale Țăranului, Omului cu măgarul, Omului cu catîrul sînt mai de grabă roluri apropiate genului de operetă, în timp ce Temnicerul este un personaj eminamente actoricesc. Tipurile complexe de personaj rămîn cele trei Haimanale ale căror roluri prevăd multiple însușiri de cîntăreț, dansator, actor, mim ; sînt veritabile personaje descinse parcă dintr-o comedia dell'arte cu verva universală a jongleurului medieval.

Ca și **Carmina Burana, Isteața, Oedip tiranul** sau **Antigona,** refuză dezvoltările simfonice ample. Limbajul predominant este recitativul buf și narațiunea corală, ritornelele instrumentale (de obicei în genul vechilor dansuri populare medievale, bazîndu-se pe o melodică rudimentară, eliptică). Întîlnim și aici acea ostracizare a polifoniei în favoarea unor întinse secțiuni armonice, muzica subliniază și comentează „obiectiv" și exterior acțiunea fără a avea dezvoltări simfonice și largi porțiuni melodice. Ceea ce realizează Orff în muzica sa robustă, alertă și de un pronunțat primitivism ritmic și intonațional este de fapt o transpunere pronunțat neoclasică și germanică, barocă, a exaltării ritmurilor folclorice ancestrale și magice din muzica perioadei ruse a lui Stravinski, și în special din **Sacre.** La Orff primitivismul este însă „confecționat" și provine dintr-o simplificare progresivă și austeră a unor elemente de fapt semiculte și culte ținînd în timp, de o reactualizare a prerenașterilor occidentale.

Dintre lucrările mai recente scrise de Orff, se impune îndeosebi (pe lîngă **Femeia din Bernau** — 1947, **Astutuli** — 1953 și **Oedip tiranul** — 1959), opera **Antigona** — reprezentată pentru prima oară la Festivalul de la Salzburg din 1949. Într-un fel este lucrarea cea mai importantă a lui Orff în ceea ce privește dramaturgia genului, în sensul în care compozitorul concepe reforma teatrului muzical. Avem de-a face cu o cu o reactualizare a începuturilor operei italiene bazate pe principiile dramatice ale teatrului antic, cu unitatea sa de dramă, muzică, dans. Mai mult ca oricînd în operele sale, se simte în **Antigona** ideea guvernatoare, globală, de „teatru" înainte de orice. Necesitățile dramaturgice guvernează suveran lapidarele forme arhitectonice, suprafețele monodice, caracterul unitonal al muzicii. Din punct de vedere vocal se remarcă fundamentarea unei așa-numite muzici a cuvîntului („Musik der Sprache") ; sinteza teatru cîntat, teatru vorbit se realizează cu predominanța cîntului. Este un domeniu vast, delimitat între cîntarea propriu-zisă și vorbirea propriu-zisă și trecînd prin felurite nuanțe intermediare ținînd de o stilizare ritmică a textului. Nu se poate vorbi desigur la Orff de o pătrundere înfiorată, autentică și totodată modernă a subiectului antic — cum este cazul **Oedip**-ului enescian. Orff rămîne un monumental echilibrat și neoclasic. **Antigona** este de aceea poate mai apropiată de **Oedipus Rex** de Stravinski, de o concepție clasică, goetheeană asupra tragicului.

COSTIN MIEREANU

SPAŢIUL EMOŢIONAL ŞI SINTEZA ARTELOR

o idee a Bauhausului

Îmi imaginez că oamenii şi-au construit ideea de spaţiu după sau cel mult odată cu ideea de organizare. Căci organizarea a dat primele semnificaţii lucrurilor, iar, din acel moment, atît cît s-a întins semnificaţia unui lucru, a însemnat un spaţiu anume. Vreau să spun, că spaţiul a fost un mare anonim cîtă vreme oamenii n-au realizat o porţiune a lui, semnificativă.

Ideea organizării s-a răsfrînt imediat asupra spaţiului însuşi rămînînd, în această ipostază, fondul celei mai cuprinzătoare laturi a activităţii umane. Potrivit necesităţilor biologice, omul şi-a organizat **spaţiul funcţional**, un spaţiu al protecţiei, al reunirii, al comodităţii, al intimităţii. Alături de acesta el a descoperit însă şi spaţiul fanteziei, predispus de asemenea unui proces de organizare care, orientat în sensul descifrării frumosului, avea să însemne creaţia artistică. Emoţia estetică şi-a aflat marea utilitate ca — în numele celei mai apropiate de abstracţiune plăceri omeneşti — să reuşească să modeleze emoţia existenţială.

În toate momentele activităţii sale, omul trece printr-un complex de stări, create de emoţiile pe care le are în diverse situaţii. Relaţia om-spaţiu este una dintre situaţiile cu caracter de permanenţă. Or, a lăsa la voia întîmplării consecinţele emoţionale ale acestei neîntrerupte relaţii, ar însemna să se nege în mod artificial marea utilitate a actului artistic de modelator al emoţiei, indiferent de ce natură, în sensul realei plăceri a frumosului. Urmează că spaţiul, odată fiinţat de prezenţa conştientă a omului şi **supus activităţii lui**, nu poate fi organizat independent de emoţia pe care o produce, ci în raport cu anumite intenţii emoţional-estetice. Spaţiul funcţional biologic devine, în acelaşi timp, spaţiu emoţional, adică pe lîngă calităţile fizice (dimensiuni, volum, capacitate etc.), capătă calităţi emoţionale (culoare, lumină, muzică etc.). În acest sens artele tind către o sinteză, anume **sinteza spaţială**, deci crearea unui spaţiu emoţional, ca o calitate conţinută a spaţiului funcţional, într-o intenţie emoţională unitară.

Raportul dintre organizarea spaţiului şi creaţia de artă a fost şi continuă să fie întîmplător în practică şi acesta este un domeniu în care activitatea omenească suferă un grav deficit. Pe de o parte pentru că se pierde una dintre utilităţile mari ale artei, pe de altă parte pentru că spaţiul rămîne insuficient controlat. Necesitatea revizuirii acestui raport, în ideea sintezei artelor, a fost formulată de şcoala Bauhausului din Weimar-Dessau abia la începutul acestui secol.

Este absurd să ne închipuim că un pictor îşi lucrează tabloul din dorinţa ori cu intenţia de a-l **expune** într-un muzeu sau într-o expoziţie. Spaţiul muzeal este un spaţiu hibrid, de compromis între artă şi restul activităţii umane. Obiectul de artă cere un spaţiu anume, el este creat cu o anumită intenţie emoţională. Mai mult decît atît, el nu-şi poate realiza intenţia într-un spaţiu funcţional oarecare, în competiţie cu emoţia produsă **prin sine** de acesta, ci are nevoie ca, în corelaţie cu alte obiecte de artă, să realizeze prin ansamblul lor un spaţiu emoţional, ca o calitate a spaţiului funcţional. Apelul la obiectul de artă creat separat, care ar urma să „împodobească" spaţiul oarecare, poate sluji mai bine sau mai rău intenţia, pînă la un anumit punct, niciodată însă îndeajuns.

Sensul sintezei artelor este deci de a trece de la **adunarea** unor obiecte de artă într-un spaţiu în scopul de a se **conferi** acestuia o anumită calitate emoţională, la **compunerea**, prin gîndirea corelată a obiectelor, a unui spaţiu emoţional, ca o calitate **conţinută** a funcţionalului.

★

Imaginez, plecînd de la această idee ce va trebui să însemne pentru oameni aplicarea ei, întîi, în imediat, ca recuperare a unei mari părţi de util din artă ; apoi, imaginez, în mai departe, un posibil spaţiu emoţional total, sinteză a artelor într-un spaţiu pînă la a-şi pierde calităţile lor specifice, un spaţiu-emoţie ; un ansamblu de astfel de spaţii diferenţiate, ca o sculptură, din nevoia de diversificare a emoţiei ; sau, din aceeaşi nevoie, un spaţiu-emoţie mobil în sine, un fel de sculptură în timp, ca o respiraţie a sufletului.

CONSTANTIN CALIN



ÎNCERCARE DE A ÎNŢELEGE BAUHAUS-UL

„Iată, agăţate de cer prin trîmbe de fum — coşuri de fabrică!"
Marinetti — Manifestul futuriştilor italieni

Spre sfîrşitul secolului XIX, secolul marilor avînturi romantice, Europa, cucerind oţelul, cunoaşte o dezvoltare industrială care transfigurează realitatea, conferindu-i o nouă poezie. Dincolo de saloanele în care-şi dau întîlnire ultimii Ludovici, Imperiul, Rococo-ul, Europa intră în marea aventură a EREI MAŞINISTE.

În ordinea firului pe care vrem să-l desfăşurăm, industrie înseamnă posibilitatea de a produce în serie mare bunuri destinate folosirii umane. Fenomenul evidenţiază pe de o parte un aspect cantitativ care se reduce la multiplicarea vechii producţii artizanale, iar pe de altă parte un aspect calitativ care ţine de transfigurarea totală a produsului artizanal prin supunerea lui în tipare formale noi, proprii noului mod care l-a produs — MODUL INDUSTRIAL.

Lăsînd la o parte discuţia perioadei în care industria şi-a modelat produsul în cadre formale ce nu-i erau proprii ci moştenite, vom evidenţia numai efortul creator care urmăreşte închegarea unui nou vocabular formal, efort realizabil ca urmare a conlucrării dintre gîndirea tehnică şi gîndirea artistică.

În aceeaşi ordine va trebui să subliniem importanţa implicaţiilor sociale ale fenomenului — în special explozia populaţiei urbane, (în Anglia în 150 de ani populaţia urbană a crescut de 100 de ori) explozie care aduce în faţa arhitectului sarcina realizării climatului urban necesar vieţii milioanelor de oameni ocupaţi în procesul industrial. Creatorul pierde astfel aureola însingurării romantice — noul umanism şi tehnica sînt inseparabile.

Dintre primii „mari" care resimţind „criza formei" încearcă structurarea unor forme mai adecvate ca LOUIS SULLIVAN, HENDRIK PETRUS BERLAGE, OTTO WAGNER, HENRY VAN DER VELDE referindu-se la anul 1890 spune : „Adevărata formă a obiectelor era ascunsă. În acea epocă revolta contra mistificării formei, revolta contra trecutului era o revoltă morală".

De la revoltă prin Seccesion, Jugendstil, Deutscher Werkbund, De Stijl, Bauhaus, purificaţi prin strigătul de adîncă umanitate a expresionismului, creatorii se angajează pe drumul cuceririi noului vocabular formal. Zguduite de întîlnirea războiului, mutilată şi desfigurată conştiinţa îşi va regăsi dincolo de „lacul Asfaltit" orizontul, realizîndu-se în ceea ce ne-am obişnuit să numim Artă Modernă.

În lumina efortului de închegare a unui nou vocabular formal, de structurare a unor forme noi va trebui înţeleasă şi şcoala BAUHAUS — cooperaţia noilor artizani — Instituţie de Învăţămînt de Arhitectură şi Arte Aplicate, care se creează la Weimar în anul 1919.

Prin arhitectură o nouă sinteză, sinteza ARTA — TEHNICA, sinteza artă — viaţa cotidiană, noua sinteză a Erei Maşinismului. În cadrul unei arhitecturi menite în primul rînd să răspundă unor raţiuni funcţionale —, sinteza artelor ţinînd seama de necesităţile tehnicii şi de cerinţele industriei.

„Artistul este un meşteşugar calificat. Arhitecţi, sculptori, pictori să revenim la meşteşug!", spune W. Gropius în Manifestul publicat la deschiderea şcolii, sintetizînd astfel pe de o parte dorinţa de a recuceri forma cu mijloace proprii — întoarcerea la adevărul de la începutul al lucrurilor şi recucerirea lor pas cu pas — iar pe de altă parte accentuează necesitatea închegării unei conştiinţe artistice deschisă lucid fenomenelor sociale.

Bauhaus-ul, în spiritul animatorului său, marele arhitect Walter Gropius, vrea să regăsească contactul, ce pare pierdut, între domeniul artei şi domeniul activităţii sociale a omului.

Ceea ce în 1911, la construcţia uzinei FAGUS, a fost numai semnalul care anunţa înnoirea profundă a vocabularului formal, a raporturilor dintre materiale, se încheagă în cadrul Bauhaus-ului într-o nouă concepţie asupra spaţiului menit să servească omului în condiţiile transformărilor esenţiale pe care le operează tehnica asupra societăţii.

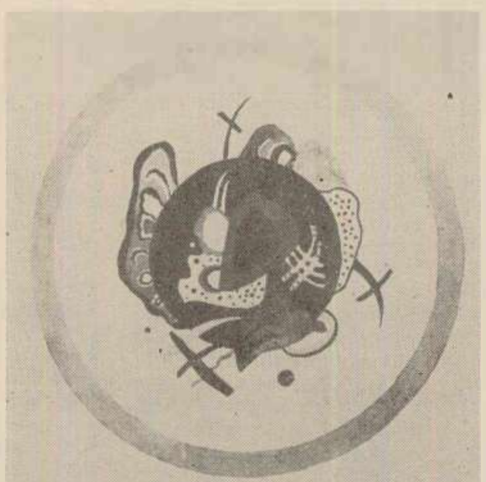
Feinninger, Itten, Marcks, Klee, Kandinsky, Schlemer, L. Molohy-Nagy sînt cîţiva din entuziaştii care răspunzînd chemării lui Gropius alcătuiesc corpul profesoral al şcolii Bauhaus.

Bauhaus trebuie înţeles ca un efort didactic şi pedagogic ; este încercarea de a organiza pe baze noi — specifice noii perioade — învăţămîntul de artă ; este reacţia împotriva tipului de şcoală ÉCOLE DES BEAUX ARTS. Programul şcolii Bauhaus urmăreşte să dea creaţiei artistice o finalitate mai mult etică decît estetică.

Şcoala NEW BAUHAUS — INSTITUTE OF DESIGN pe care o întemeiază L. Molohy-Nagy la Chicago vine să dovedească viabilitatea şi valabilitatea unei formule de învăţămînt adecvate cerinţelor epocii industriale — EREI MAŞINISTE — în care omenirea este angajată.

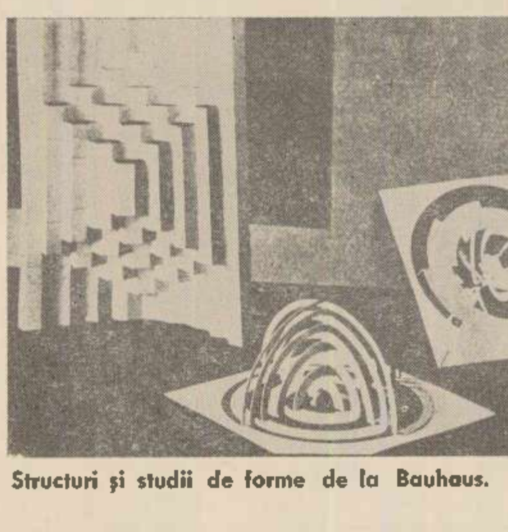
Acei INDUSTRIAL DESIGNERS care modelează de la aparatul de radio pînă la ţesături şi coperta de carte cadrul vieţii noastre, colectivele care servesc industriei structurile formale în care aceasta îşi va realiza produsele sînt ARTIŞTII EREI MAŞINISTE.

MIHAI ALDEA

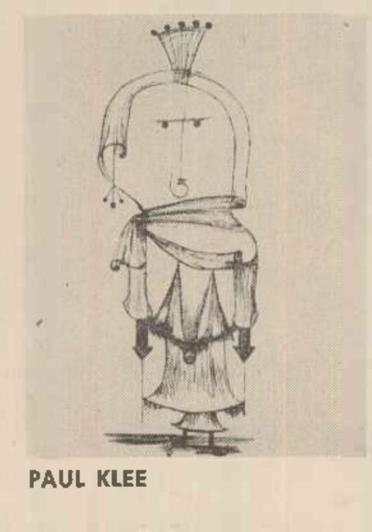


VASILE KANDINSKI : ceramică





Structuri şi studii de forme de la Bauhaus.



PAUL KLEE

Sinteza contemporană a artelor

„Funcţionalismul", unul din argumentele cele mai importante care au dus la afirmarea arhitecturii contemporane, la începutul secolului nostru, a fost destul de repede vidat de o parte a conţinutului complex cu care l-au investit iniţiatorii lui. El devine, din spirit îngust economic şi comoditate de gîndire, expresia unui funcţionalism strict material răspunzînd doar aspectelor igienico-sanitare la nivelul civilizaţiei actuale. Astfel, cu toate că pionierii arhitecturii moderne, dintre care amintim fără pretenţia unei clasificări pe fraţii Perret, Le Corbusier, W. Gropius, F. L. Wight, Van der Velde, R. Neutra, prin realizările, manifestele, teoriile lor au demonstrat complexitatea termenului, accentuînd funcţiile estetice şi psihologice, s-au impus publicului drept unice caracteristici ale stilului modern, prin numărul imens al construcţiilor strict funcţionale, unghiul drept, faţade şi suprafeţe nude, aspectul de produs în serie, impersonalitatea clădirilor.

Folosirea în toată lumea a aceloraşi materiale în construcţii (beton, oţel, sticlă), uşurinţa mijloacelor de transport, eficacitatea soluţiilor de aclimatizare fără consecinţe în planul sau aspectul clădirii, au dus într-un timp scurt la internaţionalizarea arhitecturii.

Transformarea unor forme funcţionale în funcţii estetice, accentuarea vizuală a funcţiei prin ornamente subordonate acesteia, forme ornamentale care şi-au pierdut rădăcinile funcţionale, exacerbarea ornamentelor, sînt aspecte generale ale formării, dezvoltării şi decadenţei stilurilor în arhitectură. În momentele de cumpănă de la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX, forme ornamentale, funcţii estetice dezvoltate din alte principii constructive decît cele care luau fiinţă au încercat să se salveze îmbrăcînd ca o iederă structuri străine lor. Foarte curînd însă consolele, Atlanţii şi Cariatidele au putut fi date jos fără pericol pentru ceea ce „susţineau", acoperişurile au putut fi înlocuite cu terase fără să plouă în casă, iar gradarea bosajului din tencuială în ordinea soclu — parter — etaje s-a dovedit inutilă. Toate formele plastice care la un moment dat au încununat din punct de vedere estetic respectivele forme funcţionale au fost scuturate de pe o structură constructivă care nu mai era a lor.

Ele renasc însă într-o nouă modalitate. Astfel momentului funcţionalismului material, mecanicist, extins atît de repede, îi urmează, ca în toate stilurile evoluate, după găsirea soluţiilor constructive de bază, momentul estetizării funcţiilor. Vom înţelege prin estetizarea funcţiilor reconsiderarea principiilor constructive din punct de vedere estetic. Adevărul că o formă perfect adaptată funcţiei cîştigă valenţe estetice nu este aplicabil în momentul în care apar rezolvări tehnice multiple egale ca valoare, moment în care criteriul de selecţie devine cel estetic. Deci nu este vorba de înfrumuseţarea, agrementarea arhitecturii, ci de sublinierea funcţiei estetice încă de la începutul elaborării unui proiect. În acest proces, contribuţia artelor plastice la individualizarea unei construcţii este definitorie numai în cazul unei legături organice, determinările şi influenţele fiind reciproce. Devine important şi caracteristic nu numai cum şi ce se pictează pe un perete ci mai ales cît se pictează din suprafaţa unei clădiri. Raportul între suprafeţele colorate (pictate sau din materiale din finisaj) şi restul clădirii este de importanţă decisivă pentru expresivitatea şi individualizarea respectivei clădiri.

Sinteza artelor este o problemă de concepţie, nu de participare arbitrară, anarhică şi întîmplătoare a pictorului şi sculptorului la „înfrumuseţarea" unei clădiri. Pentru a nu rămîne la suprafaţa acestui adevăr, vom sublinia drept plan profund al concepţiei unitare trăsăturile spirituale cele mai caracteristice unei comunităţi date, modulate de factorii economici, politici, sociali. Autenticitatea stilurilor implică regăsirea acestor trăsături spirituale fundamentale într-o altă modalitate în cazul unor alte condiţii istorice.

Întotdeauna stilurile internaţionale, respectînd cadrele epocii, a posibilităţilor de expansiune, a identităţii bazei materiale şi ideologice au cunoscut aspecte regionale care le-au conferit personalitate şi vitalitate. Vorbind despre neoliticul internaţional sau despre goticul internaţional vom deosebi trăsături specifice topite şi modulate de spiritualitatea diferită de la o comunitate la alta.

Internaţionalismul arhitecturii contemporane nu înseamnă uniformizarea ei decît în măsura manierismului funcţional despre care am vorbit. Totodată trebuie însă subliniat faptul că un stil regional nu înseamnă „localizarea" superficială prin aplicarea cîtorva ornamente specifice, folclorizante.

În studiul **Profilul spiritual al poporului român**, academicianul A. Joja subliniază ca trăsătură caracteristică a psihologiei românului apolonizarea fondului dionisiac, simţul măsurii, echilibru, luciditate, judecată sănătoasă (cu-minţe-nie). Dacă acestea sînt trăsăturile caracteristice ale psihologiei noastre, stilul arhitectonic, cu plusul de expresivitate datorat artelor plastice, trebuie să contribuie la efortul de conturare a acestor trăsături, la dezvoltarea sentimentului de continuitate şi permanenţă, împotriva înclinaţiilor spre superficialitate şi rutină.

Datorită faptului că în ţara noastră arta populară nu a fost total preluată în arta cultă (fapt împlinit în Italia Renaşterii, de exemplu) problema sintezei artelor şi a specificului naţional (ca aspect regional al stilului arhitectonic internaţional) devine mai complexă. Şi anume prin problematica descifrării esenţelor tradiţiei în formele dezvoltate în timp şi influenţate divers. Se întîmplă adesea să fie socotit folclor doar stadiul actual al artei populare sau un anumit alt stadiu, fără a se căuta trăsăturile permanente ale artei şi cauzele acestor trăsături. Vorbind de stiluri internaţionale este necesar să amintim capacitatea poporului nostru de asimilare a influenţelor, de reconsiderarea lor într-un aspect unitar, original, păstrînd, adaptînd sau amplificînd datele fundamentale ale stilului respectiv. În studiul amintit se subliniază că „datorită puternicului fond primordial şi spiritului de toleranţă, omenie, poporul român dispune de o remarcabilă plasticitate fiind deschis contactelor externe dar rămînînd totuşi el însuşi, absorbind elementele străine". În acest sens, un exemplu deosebit îl formează transformările asupra stilului bizantin survenite în ţara noastră, impuse nu de forma de cult ci tocmai de aceste trăsături ale poporului nostru. La noi nici un stil, asimilat, nu a devenit flamboyant sau suprabaroc. Procesul de estetizare a unor funcţii este echilibrat păstrînd expresivitatea iniţială (de exemplu „ocniţele" bisericii Cretzulescu din Bucureşti). Simplitatea bisericilor de lemn din nordul Transilvaniei se datorează nu nepriceperii prelucrării lemnului ci supunerii meşteşugului unei anumite necesităţi stilistice, expresia unui anumit simţ al armoniei, a necesităţii interioare de calitate şi echilibru.

„Extragem din folclor o filozofie, nu reţete", formula Le Corbusier. Acest principiu este valabil pentru toate artele, momentul de sinteză a lor în virtutea unei concepţii fiind pregătit de dezvoltarea fiecăreia dintre ele.

CONSTANŢIU MARA

MITURILE ȘI TEATRUL

Franța nu are resurse pentru mit. Acesta se naște dintr-o exaltare care anulează controlul rațional, dintr-o angajare absolută în drama căreia i-ai fost destinat. Popor analitic, francezii sînt incapabili de a produce asemenea personaje, ei le iubesc doar. Marile tipuri fixează în stare pură o dispoziție temperamentală, ce produce dezechilibrare, ce tulbură existența. Ele stîrnesc gravele dezordini ale oamenilor.

Mai mult ca niciodată, teatrul francez contemporan se simte înclinat spre mit și aproape cu regularitate reușita rămîne îndoielnică. Francezii de azi nu redimensionează mitul, ci doar îl nuanțează, justificîndu-l logic sau psihologic. Substanța onirică, irațională, se alterează în frăgezimi și candori. Este ceea ce se întîmplă cu piesa lui Jean de Beer **Tristan și Isolda**, poveste fără grandoare a unei demonice iubiri. Tristan a cucerit-o pe Isolda pentru unchiul său, regele Marc. Misiunea de acum încolo pare a fi ușoară, căci el o conduce către tronul Cornwall-ului cu inima nebîntuită de chinuri. Dinu Cernescu construiește raporturile celor doi sugerînd conflictul dintre instinctul primar ce nu cunoaște norme restrictive și echilibrul dat de codul sacru al cavalerismului. Amîndoi vor sorbi fără să știe din licoarea iubirii și de acum încolo trupurile și sufletele le vor fi blestemate la veșnică nedespărțire. Dragostea însă izolează la fel ca și durerea — „nu mai avem nimic de făcut între oameni". Întreaga existență le va fi torturată de nevoia acestei iubiri interzise. Acum se produce o frumoasă schimbare : Isolda învață să aplice strategiile de la curte pentru a-și apăra iubirea, în timp ce Tristan va cădea sub dubla lovitură de a-și fi încălcat jurămîntul și de a nu putea iubi la lumina zilei. Oamenii, prin regele Marc, le impun pînă la urmă capitularea. Dar și ei o plîng. Dacă descoperirea celor doi în pădure îi reușește mai puțin lui Ion Bog, scena în care le hotărăște iertarea, însă și definitiva despărțire rămîne unul din momentele de mare emoție. Monarhul este copleșit de iubirea neîmpărtășită, de obligația de a interzice, de datoria de a alege, de neputință. Regele rostește numele lui Tristan (de care se desparte cu adînca durere ce îl biruie). Alăturînd această scenă actului II, Marc întrupează convingător monumentalitatea unei lumi barbare. Ion Bog, ajutat și de frumusețea totemică a tronului său, ne face să memorăm o imagine mitică. Nimic nu-i poate salva pe îndrăgostiți. Tristan devine erou legendar, Isolda cea tulbure, mamă liniștită, numai pentru a uita. Din păcate aici textul are cele mai multe slăbiciuni, lipsindu-i o autentică intensitate dramatică, pe care o obțin doar actorii cu un maxim efort. Replicile cu caracter de sentință etică abundă, explicațiile, insistențele asupra detaliilor împiedică obținerea unei tensiuni. Finalul legendei, de o mare frumusețe poetică, nu se bucură în versiunea lui Jean de Beer de caracterul său de apoteoză a iubirii. Acest spectacol, în care impresia de împrumut alternează cu satisfacții neîndoielnice, pleacă de la două deziderate specifice multor montări moderne : senzorialitatea și construirea unui univers primitiv. Fără a avea ceva esențial original, aceste intenții au folosit textului, dîndu-i o vigoare care îi lipsea.

Dinu Cernescu n-a conceput de loc sentimental iubirea celor doi, ci, dimpotrivă, ca un blestem al cărnii, damnare și extaz. Izbucnirile lor sînt de o patimă nestăvilită, ei nu mai comunică decît prin puterea simțurilor. Desenul mișcării are deseori o mare expresivitate (scena cînd cei doi îndrăgostiți stau asemeni unor crucificați amintește prea evident finalul cunoscut din spectacolul lui J. Grotowski). Ritmurile alternează cu știință : inițial, o mișcare statuară, lentă, rezumată la verticale și orizontale, pentru ca apoi să devină explozivă, frenetică. Cele două ritmuri se mențin în spectacol, diferențiind solemnitatea severă a regalității de izbucnirile dezlănțuite ale pasiunii. Actul IV este punctul maxim al spectacolului, în care scenograful Vl. Popov, cu un tablou de o puternică forță sugestivă (senzația de epigonism a primei rezolvări dispare), muzica și regia realizează tabloul halucinant al iubirii și al nemăsuratei suferințe.

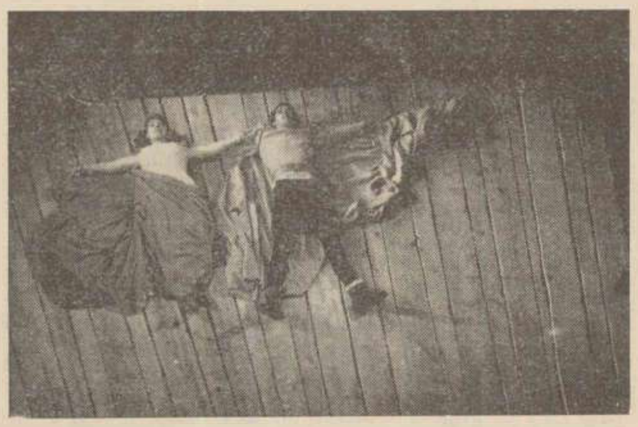
Cei doi interpreți principali au stiluri diferite de joc, dacă nu chiar opuse. Se naște de aici un dezacord. Adriana Popovici aduce o surprinzătoare tehnică scenică pentru vîrsta ei, o dicție impecabilă, o voce foarte frumoasă, impunîndu-se ca o actriță cu largi posibilități. Isolda sa este foarte complexă, trecînd brusc de la arderea intensă la disprețul autocrației sau la cinismul plictisit, dar ea permanent își păstrează controlul. Actrița, mult mai lucidă decît interpretul lui Tristan, realizează sinteza dintre emoție și expresie doar alături de I. Bog, cu care se înrudește stilistic. Traian Pîrlog a fost condus și a realizat acea abandonare totală ce amintește pe actorii misterelor medievale. Nici el nu rezistă permanent la aceeași intensitate, aducînd alături de patetismul scenei din pădure o neconvingătoare durere în fața lui Marc, alături de prima prăbușire în iubire, o moarte lipsită de fior tragic. Interpretînd-o pe Branguien, regia și actrița Olga Bucătaru o transformă pe această „slujitoare cu inima liniștită", măcinată de sentimentul vinei, într-o furie dezlănțuită. Spectacolul o caracterizează ca pe o Isoldă, ea avînd comportament de Ofelie. Mai participă la spectacol Sandu Lazăr și Radu Voicescu.

Este un spectacol care transmite nevoia unei noi exprimări dramatice, dar și un spectacol al marilor intenții neîmplinite deplin.

GEORGE BANU



Dan Nuțu, interpretul rolului Ion din **Năpasta** (la I.A.T.C.).



Adriana Marina Popovici și **Traian Pîrlog** în **Tristan și Isolda** (la Teatrul din Piatra Neamț).



Scenă din **Chirița în Iași** (la I.A.T.C.).



Mihai Butnaru și **Cristina Stamate** în **Chirița în Iași** (la I.A.T.C.).

ION MINULESCU, — *dramaturg sociabil și sentimental*

Recenta ediție a operei lui Ion Minulescu introduce în circuitul literar o direcție mai puțin cunoscută în care și-a manifestat autorul vocația și insistența : teatrul. E un sector plin de sugestii revelatoare. „Miticismul" lui Minulescu e aci necenzurat. În poezie probabil că l-au atenuat veleitățile : „noul venit" „din lumea în care n-a fost nimeni din voi", neștiut sau hulit de profani, creînd „pentru mai tîrziu", se drapează exotic, rafinat. În teatru, Minulescu părăsește ambițiile de Mare Mag. Se mișcă nestînjenit într-o suburbie zgomotoasă și inflamabilă, cu Corso, cafenea și teatru, în care sociabilitatea, sentimentalismul, exteriorizarea iau proporții de viciu. Și totuși aceste piese nu relevă „urbanitate". Mediul predilect — boema artistică — nu implică elevație : superficial sentimentală, afilozofică, trăiește dincoace de bine și de rău, fără inhibiții codificate.

Scurta comedie **Lulu Poppescu** prezintă o „bandă" de boemi, pretinși artiști, pseudo-intelectuali. Adrian, poet, își invită amicii în mansarda decorată mizer dar „genial", cu un eclectism agresiv, de o dezordine pretinsă rafinament. Este climatul familiar tapajului intelectual. Locatarii își disimulează penuria simulînd inspirația ; declamă pasiuni, idei, invocă geniul, damnarea, nebunia. Recitate de Adrian, versurile „Celei care uită", își găsesc timbrul și auditoriul ideal. Și dedicația e perfectă : Lulu Poppescu, amica băieților, omagiată zgomotos la petreceri, cam dezmățată, cam mahalagioaică, dar „damă bună" și mai ales de viață. La petreceri, Lulu întruchipează pentru boemi toate ipostazele imaginabile ale Femeii. „Băieții geniali" elogiază entuziaști fronda lui Lulu care și-a abandonat recentul soț. Dar numai pînă în momentul în care soțul — moșier — își arată veleitățile de mecenă și le oferă o cazare salubră. Lulu este retrocedată, cu o mică și „simpatică" fraudă : i se dă impresia că **șansa** a decis. Banda nu se tulbură însă : expedientul și trișarea sînt transfigurate in omagiu adus Artei.

Artistul golan, fanfaron și tappeur, veleitar al cărui ideal e „secătura genială", avînd gustul marilor entități, pe care le obține prin majusculări ad-hoc, este un personaj favorit al lui Minulescu și un tip de mari resurse scenice. Aduce vervă și emfază, tirade pline de culoare, mobilitate afectivă, ingeniozitate. Artistul mizer, maestrul farselor a căror victimă e burghezul așezat și al căror rezultat e obținerea unui expedient, coboară prin penurie, amoralism și inventivitate din servitorul comediilor clasice. Este consecința estetică a unei condiții reale umile, dar este și premisa norocului lui Minulescu în comedie. E greu de știut dacă Minulescu a fost conștient de înzestrarea sa pentru comic. Înclinăm să credem că nu. Minulescu ajunge de cele mai multe ori „malgré lui" la comedie. Un imperativ comic îl face să rateze tot ceea ce începe cu gravitate și „sentiment". **Lulu Poppescu** nu slujește teza : este o farsă concepută și condusă ca atare. Dar alte lucrări credem că demonstrează „fatalitatea" comică care dispune de Minulescu dramaturgul.

Pleacă berzele urmează canoanele melodramei. Dornescu se supune unui destin ciudat, de pasăre migratoare, mereu neliniștită. Frumusețea simbolului, de altfel cu îndelungă tradiție, e alterată la Minulescu. Personajul justifică foarte puțin fascinația demonică pe care i-o atribuie autorul. Descins în urbea Constanței, Dornescu își alege ca victimă a farmecului, (e la vîrsta, spune el, cînd „iubești grăbit, iubești intens, iubești savant") pe Irena, soția pînă atunci virtuoasă a amicului său Majoreanu. Irena are însă o taină : ascunde un amor ilicit — primul, marele, unicul — preconjugal. În amorezul internațional Dornescu recunoaște obiectul patimii ei ascunse, dar nevindecate. Patima se reaprinde cu brutalitatea fatalității (spune Minulescu). Devine amanta lui Dornescu. Acesta însă e teribil de agasat cînd află că aventura sa are un trecut. Deviza sa e „totdeauna înainte", „trecutul miroase a hoit". Irena are revelația adevărului: el n-a fost decît o „bestie flămîndă de carne". Îl împușcă de după perdea. Piesa are un comic „relativ" provocat de convențiile arhi-uzate, compromise de abuzurile unei industrii literare copioase, dar are și un comic „absolut", rezultat din falsitatea cu care atacă Minulescu registrul acut pasional. Tipurile la care ambiționează nu aderă la personajele pe care le creează. Luxuria care ascunde o angoasă, pasiunea necontrolabilă pe care le vrea subjugate unei fatalități nu găsesc în Dornescu și Irena un suport spiritual și o modalitate elevată de expresie. Mediocritatea îi compromite, ostentația îi face hilari. Dezacordul dintre veleitatea de mare tip literar și realitatea de personaj pitoresc, produce un efect burlesc.

Nevasta lui Moș Zaharia creează o primă impresie de dramă. Frumoasa și virtuoasa doamnă Zaharia este victima unui șantaj : nu va obține de la directorul de bancă suma necesară salvării soțului ei, decît dacă își va încălca onestitatea conjugală. Doamna rezistă. Însă moș Zaharia, pînă acum funcționar umil și cinstit, muribund de care dispune directorul său, suferă o mutație bruscă : irascibil, își învinuiește soția de egoism criminal și o îndeamnă înveninat să facă mici concesii în privința castității, dar nici una în privința... prețului. O cupiditate cu insinuări obscene îl transportă în grotesc. Metamorfoza lui Zaharia este însă semnalul unui șir de mutații psihologice care de care mai surprinzătoare : doamna Zaharia sare la cinism degajat, directorul băncii la timiditate și larghețe, moș Zaharia are reveniri de sentimental. E un joc plin de surprize, a cărui regulă este contrapunctul permanent care împiedică duelul se devină acoladă. Finalul e de comedie: doamna Zaharia e în sfîrșit văduvă, dar posedă și importanta sumă destinată tratamentului. Are o bruscă „aprindere" pentru atleticul și galantul nepot al directorului de bancă. Minulescu are simțul [illegible]siunii și mai ales ale surprizei scenice, are darul loviturilor de teatru, al dialogului dispută insolubilă. Personajele devin simple pretexte dramatice, caracterele se anulează. Rămîne un schimb viu de replici, mereu alimentat de schimbări brusce de poziții. Instabilitatea devine „psihologia" personajului, totala disponibilitate — garanția comicului.

Dacă în privința personajului comic, Minulescu are intuiții fundamentale, dar probabil neclarificate teoretic, prezența unor procedee de construcție particulare dovedește informație estetică. **Manechinul sentimental** este o piesă despre o piesă. Radu Cartian, autor, obține bunăvoința unei doamne din „high-life", pentru ca în apropierea sa să caute substanța unei viitoare piese. Minulescu cerea ca scena să reprezinte o vitrină, iar actorii să aibă rigiditate de manechine, mod de a spune că în societate individul devine o fantoșă, cu gesturi și trasee obligatorii. Dar Minulescu nu pune aplicație în demonstrarea tezei (cît de originale ?), deși finalul îi e fidel („manechinele" nu-și pot îngădui efuziuni, sincerități, nu se pot „încarna"). Minulescu preferă să se amuze de încurcăturile pe care le generează duplicitatea realitate și joc. Mecanismul e bazat în fond pe principiul qui-pro-quo-ului, iar rezultatul este un imbroglio plin de haz. Aceeași plăcere a echivocului traduce și **Allegro ma non troppo.** Și aici acțiunea piesei anticipează acțiunea unei piese viitoare, și aici se speculează situațiile comice create de jocul identităților.

Amantul anonim utilizează procedee ale teatrului în teatru, dar sensul lor nu este atît trădarea convențiilor, cît aceeași voluptate de a multiplica și de a încurca identitățile. În **Amantul anonim** se interferă trei serii de identități. Minulescu pare să aibă însă ambiții mai mari : într-un loc trucul comic devine metaforă. Anonimul care se pretinde Don Juan nu o face în mod gratuit : el se asimilează celebrului personaj din convingerea că în orice femeie se perpetuează Dona Sol, nostalgia iubitului mitic. El încearcă să demonstreze femeilor că în bărbații reali nu l-au căutat și nu-l vor căuta decît pe celebrul seducător. Dar eșuează. Pentru Actriță însă identitatea literară e o glumă plină de haz dar bună pentru o singură noapte. Ea pretinde un nume, o situație. Cel ce-și reclamă o unică identitate — cea mitică — e un anonim, un individ suspect, un golan. Dintr-o idee frumoasă, Minulescu scoate o piesă frivolă, care se teme de răspunderea ideilor. Rămîne o comedie ușoară, care nu vrea să indispună : Actrița revine în teatru, cu un protector generos, iar Don Juan își încearcă norocul cu altcineva. Aceeași supunere suplă la circumstanțe și la „conveniențe" : libertinaj, mercantilism, cabotinism. E adevărat că lumea comediei nu e ortodoxă ; dar a transforma farsa în fraudă, a face din artist maestrul expedientului, a înlocui bastonada cu o corecție mult mai aspră — umilința socială și morală — și a o tolera ca atare, înseamnă a abuza de largheței jovială a comediei.

Vorbeam de un imperativ comic inconștient care îl dirijează pe Minulescu. Persiflarea continuă, degajarea umoristică sînt răspunzătoare de facilitatea și frivolitatea care alterează piesele. Dar tot acest imperativ comic creează și tot ce e în ele animație, vervă. Talentul și negația lui — facilitatea — conviețuiesc permanent. De aceea nici una din piesele lui Minulescu nu are integritate estetică, ci numai promisiuni compromise.

ILINA GRIGOROVICI

Momente de science-fiction în film

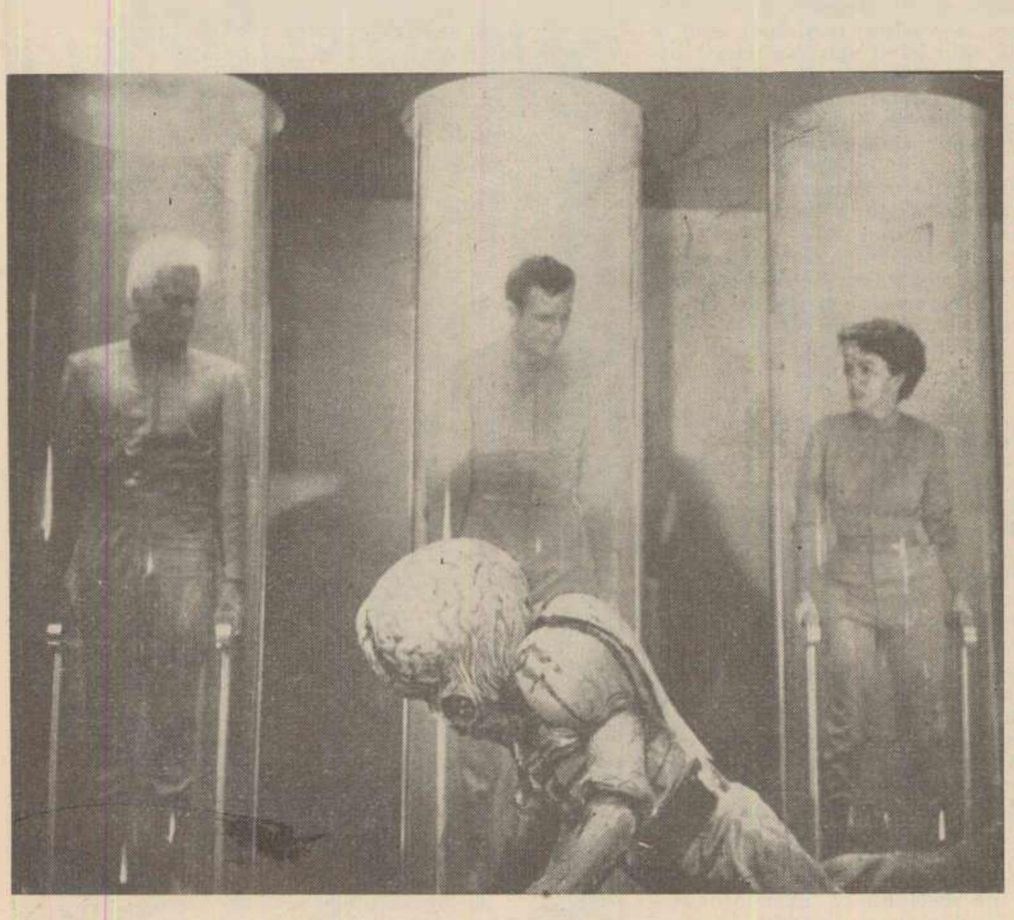
Urmînd literatura, ce a inclus elementul anticipativ în structura sa, încă de la Lucian din Samosata (sec. II e.n.), care descrie pentru prima oară locuitorii posibili ai satelitului natural al Terrei, în film se poate vorbi de prezența science-fiction-ului chiar de la Meliès, primul creator care a întrunit funcția artistică a cinematografului. Cu 65 de ani în urmă, Meliès construiește în micul său studiou din Montreuil o rachetă plină de savanți bărboși, care va atinge un obiectiv vizat de mult timp de curiozitatea omenească — Luna. În literatură, Cyrano de Bergerac cu al său Voiaj în Lună și în statele soarelui, realizase de peste două secole un plan poetic — unul din leitmotivele frecvente mai tîrziu în science-fiction-ul literar și filmic — cucerirea spațiului cosmic, fapt devenit astăzi realitate datorită cuceririlor științei și tehnicii contemporane. Prima Călătorie în lună (1902) pe ecran, datorată lui Meliès, nu este decît primul titlu al unei bogate filmografii a science-fiction-ului cinematografic, din a cărui evoluție vom încerca să prezentăm cîteva aspecte. Meliès nu va duce lipsă de imitatori și, în 1903, Secundo de Chomon reia tema călătoriei extraterestre în Călătorie în Lună și Călătorie în Marte (1906), iar Gaston Velle realizează la rîndul său Călătorie pe o stea (1906). Cu toate încercările lui Meliès de a-și lărgi aria tematicii în naive ecranizări quasi-anticipative, de astă dată terestre, ca : 2 000 de leghe sub mări (1907), Tunelul Mînecii (1907) și Cucerirea Polului (1912), primul film în care anticipația științifico-fantastică va constitui structura unui conflict bine determinat, cu tipurile de personaje clasice ale science-fiction-ului filmic, va fi Corabia cerului, realizată de Holger [illegible]tson în 1917.

[G]enul inaugurat de Meliès cunoaște pe plan literar capodopere incontestabile. Dorința nemărginită de cunoaștere a spiritului uman a fost de nenumărate ori concretizată în literatură de maeștri ca Meyrinck, Verne, Wells, Čapek, Beleaev, Lem, Bradbury. Bogata temă a anticipării științifico-fantastice va găsi în film un teren ideal pentru dezvoltare, chiar dacă de multe ori suportul creațiilor îl va reprezenta tot literatura. În cinema, science-fiction-ul va impulsiona fantezia creatorilor în proporții nebănuite datorită uriașelor realizări ale științei contemporane, ce traduc treptat din domeniul anticipării în realitate majoritatea fabulațiilor imaginate de autorii de film sau de inspiratorii lor. De asemeni, granița dintre fantasticul tradițional și anticipație se va șterge mult mai ușor, temele și laitmotivele circulînd în ambele sensuri. Astfel, Frankenstein, celebrul mit născut din pariul lui Shelley cu soția sa Mary, cu Byron și doctorul Polidori, poate fi considerat ca aparținînd unui gen tot atît de bine ca și celuilalt, datorită descoperirii grefelor de organe din [m]edicina contemporană. Însă, cu toate tangențele științifice, filmul tradițional fantastic, deși nuanțat și bogat în idei, conține o mare doză de gratuitate, în timp ce filmul de science-fiction este direcționat în evoluția sa de perspectivele posibilului, realizabile într-un viitor mai mult sau mai puțin depărtat. Prezent sporadic pe ecrane în timpul primului război mondial și în perioada imediat următoare, filmul de science-fiction începe din nou să atragă atenția creatorilor în deceniul al III-lea. În 1924, I. Protazanov realizează Aelita după romanul lui A. Tolstoi, unde un straniu voiaj în Marte se desfășoară în cadrul unei anticipări constructiviste. L. Kuleșov, în același an, cu Raza morții anticipează descoperirea laserului realizat în zilele noastre. Harry Haydt deschide cu Lumea pierdută (1925) seria filmelor de groază cu monștrii preistorici, ce populează societăți contemporane sau viitoare. Incredibila lor longevitate va permite apariția lui Tumak, fiul junglei (1940), Insula necunoscută (1948), Monstrul timpurilor pierdute (1952) și Godzilla — regele monștrilor (1955). În 1926 este realizat Metropolis — celebrul film al lui Fritz Lang, anticipație a unei societății viitoare dominate de Robotul Capital, unde se întrezăresc elemente de virulentă satiră a sistemului capitalist contemporan. Lang mai realizează în 1920 Femeia în Lună și, în 1930, Lumea în 1981. Science-fiction-ul atinge o perfecțiune aproape clasică cu Viața viitoare — ecranizare a romanului lui Wells.

După cel de-al doilea război mondial filmele de science-fiction se îmbogățesc cu noi teme. Cibernetica și electronica sînt laitmotivele cele mai frecvente. La ordinea zilei figurează pluralitatea lumilor locuite, analiza timpului, a 4-a dimensiune, geometria noneuclidiană. Roboții, farfuriile zburătoare, astronavele sînt accesoriile predilecte ale genului. De multe ori, însă, producția filmelor de science-fiction frizează o oarecare primaritate a conflictului și puerilizate în expresie. Reușitele devin din ce în ce mai rare, ele rămînînd virtuale numai în paginile romanelor unui Beleaev, Bradbury sau Lem. Nu de puține ori, filmul de science-fiction, produs frecvent în S.U.A., mai mult accidental în Europa, este dedicat unui viitor pesimist bîntuit de războaie cosmice, de invazii armate în spațiul interplanetar, de monștrii preistoriei născuți de fantezii morbide. Cîteva filme rămîn totuși notabile : Steaua tăcerii — autor Kurt Maetzig — în care oameni de știință din diferite țări sînt înfrățiți de umanismul dedicat cercetării unor lumi depărtate, 451° Fahrenheit de Fr. Truffaut, după romanul lui Ray Bradbury, apel pătrunzător la cultură într-o societate unde arderea cărților distruge personalitatea umană, sau Ultimul țărm de S. Kramer, adaptare a romanului lui N. Shute, semnal de alarmă în fața unei iraționale folosiri a puterii atomice.

Mult mai puțin complex în zilele noastre decît fantasticul tradițional ilustrat de nume ca Welles, Clair, de Sica, Hitchcoock etc., science-fiction-ul, deși ocupă în arta filmului un loc bine conturat, urmează de acum înainte să confirme speranțele într-un gen atît de popular și cu destule atribute pozitive : fantezie, umanism, tinerețe...

CĂLIN STĂNCULESCU



Scenă din filmul SUPRAVIEȚUITORII SPAȚIULUI

ÎN LUCRU:

LA BUFTEA

LA I.A.T.C



AMPRENTA

regia V. Popescu-Doreanu



MAIORUL ȘI MOARTEA

regia A. Boiangiu

ȘEFUL SECTORULUI SUFLETE

regia Gh. Vitanidis



Viitorii regizori de film, actualmente încă studenți în anul IV, vor susține în vară tradiționalul examen de măiestrie.

Spre deosebire de anul trecut — cînd aceiași studenți au prezentat mici ecranizări după opere ale literaturii românești clasice și contemporane — de data aceasta peliculele de 10 minute vor fi realizate pe baza unor scenarii proprii originale.

Lectura prezentelor scenarii, coroborată cu vizionarea filmelor anterioare, prilejuiește constatări îmbucurătoare. Studenții acestei grupe atacă o problematică variată, dovedesc fantezie în dezvoltarea subiectelor, știu să reliefeze o anume idee, în pofida faptului că soluțiile sînt susceptibile pe alocuri de îmbunătățiri.

Alb și negru este titlul scenariului scris de Radu Gabrea. Eroul lui, un bătrîn, traversează diferite medii, întîlnind în calea sa feluriți oameni în anumite momente semnificative. Intenția regizorului este de a analiza reacțiile și gesturile personajului principal, cît și ale altora, în funcție de situațiile date. Expresivitatea cinematografică va fi fără îndoială sporită prin faptul că o parte din filmări (la un anticariat, o casă de cultură, sau Muzeul pompierilor), vor fi efectuate „pe viu", înregistrîndu-se totodată și dialoguri improvizate.

Piscicultura se intitulează scenariul semnat de Tudor Eliad. Pornind de la o idee simplă (provocarea unei dezordini colective la auzul veștii „se vinde pește proaspăt"), el reușește pe parcursul mai multor micro-schečiuri să demonstreze evidente disponibilități pentru comedie în general și pentru cea satirică în special, arătînd în același timp și o bună cunoaștere a modalităților de exprimare ale genului.

Și de astă dată Constantin Constantinescu își relevă afinitățile pentru lumea plină de farmec și puritate a celor mici. **Baladă** (titlu provizoriu), va fi un film despre spaimele singurătății și aspirația pentru o viață adevărată. Eroii-copii aparțin unui sat peste care a trecut o pustiitoare calamitate : războiul.

Singurul scenariu, care are drept punct de plecare o idee din literatură (după o schiță de Ivan Bunin), este cel al Adei Pistiner, **Șansa**. Poveste umană despre posibilitățile virtuale de a iubi și a fi iubit, ce stau în fața unui infirm, capătă în versiunea Adei Pistiner relief pregnant, precum și surpriza unui final neașteptat și bine gîndit.

Săgețile, se va chema viitorul film al lui Șerban Creangă. El demonstrează incompatibilitatea dintre acțiunile și gîndurile unor oameni, dintre exteriorul faptelor și fondul real al acestora, dintre aparențe și esența anumitor atitudini.

Jocul oamenilor mari, scris de Mircea Moldovan, este conceput ca un film cu simboluri declarate. Un film, unde grotescul și tragicul răzbat din dorința ciudatelor personaje de a prinde, de a găsi ceva, un liman, o scăpare oarecare printr-o portiță a evaziunii, dovedită, în cele din urmă, absolut efemeră.

Filmul lui Ștefan Roman va fi un **Reportaj** referitor la importanța (sau lipsa de importanță) a alegerii profesiei, pentru fericirea oamenilor. O parte a secvențelor vor fi filmate după metode cinéverité cu aparatul ascuns, iar către sfîrșit, pentru continuarea și clarificarea demonstrației, vor fi folosiți actori.

Odată scenariile terminate și aprobate, prima fază a muncii studenților la viitoarele filme s-a încheiat. Următoarea etapă, cea a filmării propriuzise, este anticipată de o perioadă preliminară de căutări, de tatonări felurite, în special privitoare la distribuție. Deocamdată, precis se știe cu cine vor lucra numai doi dintre cei șapte studenți. Astfel majoritatea interpreților lui Constantin Constantinescu o formează neprofesioniștii, iar în filmul lui Ștefan Roman joacă actorii Ion Besoiu și Victoria Mierlescu. De asemenea, filmul lui Tudor Eliad, care cuprinde numeroase personaje, va include o serie de actori amatori, în timp ce în **Săgețile**, al lui Șerban Creangă, rolul principal va fi deținut, probabil, de Dan Nuțu.

Este de menționat că o parte din aceste filme vor constitui examenul de stat pentru studenții operatori. Dintre absolvenții anului IV-operatori, vor filma împreună cu colegii lor regizori, Ștefan Fischer (**Săgețile**), Ilie Agopian (**Piscicultură**), Tiberiu Cehidali (**Șansa**), Ion Bîrsan, (**Jocul oamenilor mari**), Florin Cornea (**Reportaj**), Ion Cozlov (**Baladă**).

OLTEEA VASILESCU

Un film cu o fată fermecătoare

Un generic expansiv, vioi și foarte tineresc ne anunța un film care, după toate aparențele, promitea să fie fermecător. Poate o comedie, poate chiar o comedie muzicală (interpreta era doar Margareta Pîslaru !)... Dar nu, imaginile care urmează, și tot restul filmului, ne fac să înțelegem că în cazul lui este vorba de o dramă. Nu este o comedie, nu este nici măcar optimist, Margareta nu cîntă (în schimb se dovedește a fi o veritabilă interpretă de cinematograf, cu resurse actoricești pe care nici nu le-am fi bănuit din rolul ei anterior, din *Tunelul*, și acela — mai mult decît meritoriu), se întîmplă, pe parcursul a 90 de minute, tot felul de situații curioase și — majoritatea — foarte puțin credibile, alambicate și literaturizate la infinit, totul culminînd cu un final nemaipomenit, care poate pune pe omul cel mai serios în încurcătură și provoacă inevitabile dureri de cap.

Despre ce este vorba : o tînără seducătoare, căzută la examenul de admitere la I.A.T.C. (pentru că nu are talent), cu un mod de viață foarte dezordonat, în goană după succese facile (între altele, face filme publicitare pentru miliție, grație unui intim amic, regizor de meserie), ajunge să reușească la concursul pentru un rol principal într-un film artistic. S-ar părea că și-a văzut visul cu ochii. Dar nu, din nou nu, căci eroina, după aflarea rezultatului, izbucnește într-un hohot prelung de plîns, nervos și deznădăjduit. Pentru ce ? Nu ni se mai spune, căci imediat după această secvență, admirabil jucată de Margareta Pîslaru, apare cuvîntul „fine" și misterul rămîne de nepătruns.

Care este concluzia filmului, ce trebuie să credem după acest final ? Că filmul ridică la rang de fapt cotidian succesul întîmplător al unei fete cu totul superficiale, fără nici un ideal precis conturat (încă) ? Că eroina regretă tot ce a fost pînă în acel moment, că nici chiar acea satisfacție de ultimă oră nu înseamnă nimic, că întreg modul ei de a trăi se va schimba, mai mult sau mai puțin radical, de acum înainte ? Nu se poate preciza nimic.

Dar poate că acest lucru nici nu ar fi atît de grav, dacă ambiguitatea amintită a ultimei scene, acel final „în coadă de pește", nu ar fi un real și neplăcut motiv de confuzie pentru spectatorul obișnuit, care — normal — preferă limpiditatea, echivocului în semnificații. Filmul nu-și realizează una din funcțiile lui de principiu esențiale, inerentă oricărei opere de artă contemporane — funcția pedagogică. Sporul de educație este foarte firav (este, acesta, un eufemism ; de fapt, nu există), mai sigur este că numeroase scene vor deveni, din neînțelegere, clișee nocive. Și tocmai acest lucru este reprobabil ; tineretul nostru nu este așa și nici nu poate fi educat astfel. Altele erau temele — de maximă importanță — pe care ne-am fi așteptat să le trateze filmele noastre (și așa puține) despre tineri. Oare au fost epuizate chiar toate subiectele posibile, în afară de acesta.

Regretăm că aceste deficiențe de structură, datorate în egală măsură scenaristului ca și regizorului, — primejdios de neatenți cu implicațiile filmului lor —, ne fac să nu putem menționa decît în grabă și cu un sentiment neplăcut, de amăreală, reușitele operatoricești (Tiberiu Olasz), componistice (Richard Oshanitzky) sau pe cele interpretative (Ștefan Iordache, Emeric Schaffer) care acompaniază acest film cu o fată fermecătoare...

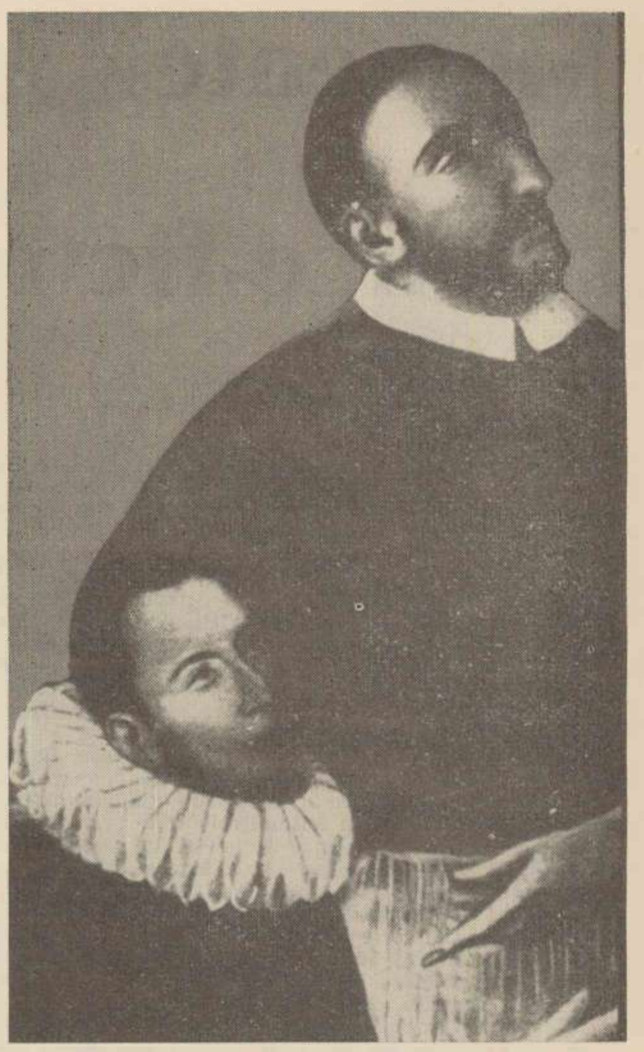
VALENTIN PETRESCU

MARI MUZICIENI AI TUTUROR TIMPURILOR *

Motto : „E CERT ORI ŞI CE AM GINDI ŞI ORI CU CITA AMARACIUNE, DESPRE CER ŞI PAMINT, DESPRE CONDITIA UMANA, DESPRE CLIPA ŞI FATUM, INIMA CU BATAILE EI APLAUDA EXISTENŢA".

LUCIAN BLAGA

DON CARLO GESUALDO 1560 - 1613
PRINCIPE DA VENOSA



● DON CARLO GESUALDO şi unchiul său CHARLES BORROMEE

NEAPOLE ŞI CAMERATA NAPOLITANA

În poeticul oraş Neapole, cînd în plină înflorire, cînd distrus din temelii şi renăscut ca pasărea Phoenix din propria-i cenuşă, avea să vadă lumina zilei, la 1560, acela care va fi unul din cei mai dotaţi compozitori ai Italiei şi premergător al tuturor marilor curente muzicale înnoitoare : Don Carlo Gesualdo, principe da Venosa. A făcut parte dintr-o veche şi nobilă familie din regatul celor două Sicilii, descinzînd din regele normand Roger al II-lea, şi poseda înaltele titluri de prinţ, duce şi marchiz. În perioada acelor ani, ilustra familie avea o bună reputaţie datorită în mare măsură şi alianţei cu Sf. Charles Borromée, unchiul lui Carlo. Din unele scrisori ale timpului rezultă că şi tatăl a fost compozitor, şi dacă nu cu o personalitate proeminentă, în orice caz un entuziast animator al tuturor artelor ce cunoşteau în acea vreme o înflorire unică. A simpatizat şi a încurajat pe oamenii cu idei înaintate şi a ironizat pe cei situaţi pe poziţii retrograde şi crepusculare. Intuia mersul ascendent al istoriei şi dorea să se situeze printre cei care nu îmbătrînesc spiritual niciodată, ţinînd pas cu epoca incandescentă pe care o trăia din plin. Avea un ciudat amestec de temperament nordic şi meridional, cînd reţinut şi interiorizat, cînd expansiv şi violent, temperament pe care-l va moşteni şi mult adoratul său fiu. Descoperind talentul muzical precoce al lui Carlo, a reunit în casa sa o cameraţă muzicală, care avea să devină tot atît de celebră ca şi aceea a contelui Bardi din Florenţa. Astfel îi oferă copilului optime condiţii de studiu, într-o ambianţă aleasă, înconjurat de cei mai valoroşi muzicieni ai Italiei. Tînărul Gesualdo şi-a însuşit în scurt timp un meşteşug pe care-l stăpînea cu fermitate, manifestîndu-se atît în calitate de compozitor, cu o bogată fantezie creatoare, cît şi în calitate de interpret, dotat cu o fină muzicalitate şi o accentuată sensibilitate artistică. Oferea clipe de elevaţie, tălmăcind la lăută distinsului auditoriu compoziţiile cele mai de seamă scrise în acea epocă, cînd muzica instrumentală avea să se emancipeze şi să anunţe uriaşa-i dezvoltare, din veacurile ce vor veni. În anul 1578 grupul s-a mărit prin prezenţa lui Torquato Tasso, care a scris în cei cîţiva ani care au urmat nu mai puţin de 40 de librete de madrigale pentru tînărul său patron, deşi au supravieţuit foarte puţine dintre compoziţiile lui Gesualdo pe aceste texte.

Lucrările cele mai reprezentative ale lui Gesualdo sînt cuprinse în şase caiete de madrigale, în ciclul Responsoria şi Sacrae cantiones.

MELOSUL

În muzica compozitorului napoletan melosul are două aspecte distincte : diatonic şi cromatic. La rîndul său aspectul diatonic se divide în melos încadrat în gamele major-minor — cele care stau la baza limbajului muzicii europene occidentale culte, începînd mai ales cu epoca lui Bach şi pînă în zilele noastre — şi melos încadrat în moduri medievale. Aspectul cromatic are şi el mai multe faţete şi în acest sens distingem un melos cromatic tonal, de tipul „tristanesc" şi un melos ce reprezintă un nou tip al cromaticii : cromatismul diatonic. Prin absolutizarea cromatismului de tip tonal, excluzînd din ce în ce mai mult legile funcţionale, sistemul sonor al lui Gesualdo da Venosa se organizează pe baze fundamental noi şi înglobează puncte comune cu dodecafonia. În acest fel ne mai raportîndu-se la diatonic, esenţa cromatismului se anihilează de la sine şi se şterge deosebirea dintre semitonul diatonic şi semitonul cromatic. Compozitorul intuieşte vag legile seriale pe care abia Arnold Schoenberg şi şcoala sa le vor clarifica şi le vor pune în adevărata lor valoare.

CONCEPT ARMONIC.

Melosul gesualdian se leagă indestructibil de o armonie cu totul remarcabilă. Astfel armonia sa ne apare cînd diatonică — şi în acest sens ea îmbracă fie un colorit tonal, fie modal — cînd cromatică — avînd la bază fie cromatismul tonal, fie cel diatonic. Este interesant de semnalat că viziunea componistică cromatică se leagă de cele mai multe ori de un concept prin excelenţă armonic, în timp ce viziunea componistică diatonică îşi are adesea corespondentul în conceptul polifonic. Şi nu odată, autorul prezintă prin întreruperi violente cele două aspecte contradictorii ale elementelor sale de formă, imprimînd aparent o notă de discontinuitate. Dar domeniul cel mai original al întregului limbaj gesualdian ni se înfăţişează indiscutabil acela al armoniei cromatice. Ca puncte de plecare trebuie luate în considerare creaţiile unor compozitori deosebit de înzestraţi ca Cipryano da Rore, Luca Marenzio şi alţii. Stilul cromatic al lui Gesualdo atinge culmi impresionante, cum nici un contemporan şi nici un creator din epocile următoare, pînă la Richard Wagner, nu le vor atinge. Abia opera „Tristan şi Isolda" va prelua stilul cromatic continuu, stil cultivat apoi de toată epoca postwagneriană, atingînd paroxismul cu şcoala expresionistă din Viena secolului nostru.

UN MARE POLIFONIST

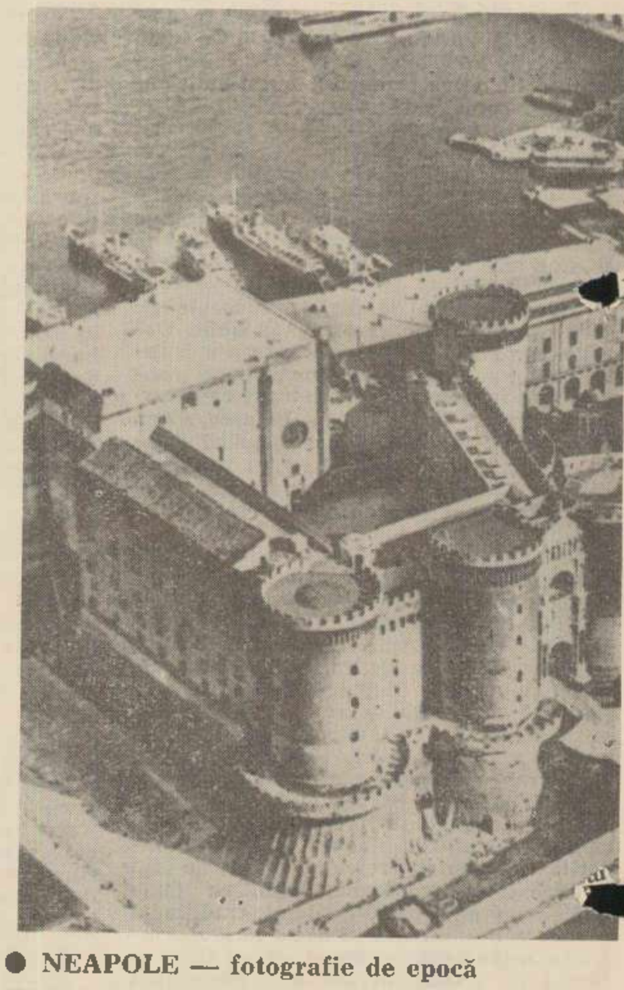
Insuficient cunoscut şi studiat, Gesualdo nu a fost şi nici nu este considerat încă de către muzicologi ca unul din cei mai mari polifonişti ai tuturor timpurilor. Creaţiile compozitorilor franco-flamanzi, ale lui Palestrina, Monteverdi şi Bach nu-l pot umbri cituşi de puţin ! Trebuie subliniat faptul că polifonia lui Gesualdo da Venosa este cea mai complexă, avînd o mare varietate de mijloace, conţinînd în totalitatea ei stilurile cele mai diverse, bineînţeles nu în sens de eclectism sau mimetism muzical, prevestind toată dezvoltarea polifoniei din veacurile ce i-au urmat. Concepţia sa contrapunctică înglobează trei stiluri distincte : stilul diatonic al polifoniei Renaşterii italiene — de tipul palestrinian — prezent în motete ; stilul polifoniei cromatice — prin care se deosebeşte categoric atît de toţi colegii săi de generaţie, cît şi de toţi creatorii de seamă ai epocii sale şi epocilor viitoare, depăşind în îndrăzneală şi expresivitate chiar pe Monteverdi şi Bach şi anunţînd tehnica polifonică cromatică a unui Franck sau Reger — prezent în madrigale ; stilul diatonic al polifoniei baroce — de tipul Bach — prezent în „Responsoria".
Gesualdo da Venosa a stăpînit în mod excepţional tehnica contrapunctului liber înflorit dar şi a imitaţiei. A preferat însă imitaţia mai liberă şi acest fapt trebuie adesea legat de afinitatea sa pentru variaţia continuă. În acestă privinţă se deosebeşte atît de Palestrina, Monteverdi, Bach, cît şi de Franck, Bruckner, Reger şi se apropie în mai mare măsură de post-expresioniştii veacului nostru. Prin polifonia încărcată, dar niciodată artificială şi lipsită de un autentic sens expresiv, cultivată în „Responsoria", îl anticipează pe Bach — suprapunînd linii mult mai înflorite, cu atrăgătoare melisme, asimetrice, şi ritmuri complicate — dar şi faza neoclasică a muzicii din zilele noastre, tipice perioadei medii a lui Stravinski şi creaţiilor lui Hindemith.

LUMEA RITMICĂ...

Lumea ritmică a muzicii sale se leagă nu o dată de cele mai interesante probleme ale artei sonore contemporane, din acest domeniu. Mai puţin atrăgător ne apare ritmul în ciclul „Sacrae Cantiones", ritm legat de concepţia mai simplă a artei Renaşterii. Şi dacă din anumite puncte de vedere, — armonie, polifonie, timbru — s-au făcut paşi înainte, trebuie să subliniem neapărat că în ceea ce priveşte variaţia ritmică, muzica epocii lui Palestrina — cu mici excepţii, printre care se numără cu precădere Gesualdo — a însemnat o involuţie faţă de complexitatea ritmică a Evului Mediu sau mai bine zis faţă de izoritmica muzicii medievale tîrzii. O neobişnuită varietate ritmică se profilează în madrigale şi mai ales în „Responsoria" şi privite prin această prismă elementele sale de formă ne apar ca ceva deosebit de îndrăzneţ şi deschizătoare de noi drumuri. Ne referim la elemente ca : ostinato ritmic şi passacaglia ritmică, variaţii pe un ritm şi polifonii ritmice.

DESĂVÎRŞIT EDIFICIU SONOR

Gesualdo da Venosa a fost un desăvîrşit arhitect al creaţiilor sale, încît construcţia edificiului sonor ni se prezintă întotdeauna ca fiind impecabilă. Din analiza opusurilor se desprinde o mare varietate de forme, toate reunite prin două ample concepte deosebit de interesante, indicînd şi pe această cale drumul pe care se va dezvolta muzica cultă universală din perioadele următoare. Alcătuind o schemă în acest sens obţinem fie forme cu repriză — monopartite, bipartite, tripartite, polipartite, fie forme fără repriză bazate pe principiul variaţiei continue.
Prin formele cu repriză monopartite el anticipează unele invenţiuni, dar mai cu seamă unele admirabile preludii din „clavecinul temperat" de J. S. Bach. Prin cele bi şi tripartite formele de lied mare ce vor apare în mişcările lente ale ciclurilor de sonată, iar prin cele polipartite — în care pe lingă elementele „a" şi „b" se înseilează elementele „c", „d" etc. — formele de rondo mic şi rondo mare, cărora mai ales Beethoven le va da adevărata înfăţişare. Referindu-ne la formele evoluate cu repriză, de natură armonică, tipice epocilor clasice şi romantice, putem afirma cu tărie că Gesualdo da Venosa le-a fost un veritabil precursor. Din analiza făcută madrigalului „Luci serene e chiare" reiese limpede că autorul a pus poate pentru prima dată în valoare principiile sonatei, cu o natură dialectică a discursului muzical. Dar şi amplelor forme cu repriză concepute polifonic, tot marele artist napolitan le-a fost autenticul anticipator. Din acest punct de vedere motetul „Domine ne despicias" poate fi pe drept cuvînt luat o fugă dublă, în timp ce motetul „ O vos omnes", o passacaglie cu un accentuat dramatism şi o forţă de expresie puternică, ce egalează monumentala passacaglie în do minor de J. S. Bach ! În formele fără repriză, concepute fie tonal, fie modal, fie cromatic — avînd la bază cînd cromatismul tonal, cînd cromatismul diatonic — autorul recurge la structuri, unde se remarcă o corelaţie între armonie, polifonie şi ritm. În mare vorbind, Gesualdo apare ca unul dintre primii creatori, care utilizează principiul variaţiei continue, în mod conştient, desigur nu cu complexitatea unui Boulez, Nono sau Stockhausen. Madrigalul „Dolcissima mia vita, a che tardate" ni se înfăţişează prin această prismă ca o mărturie grăitoare.

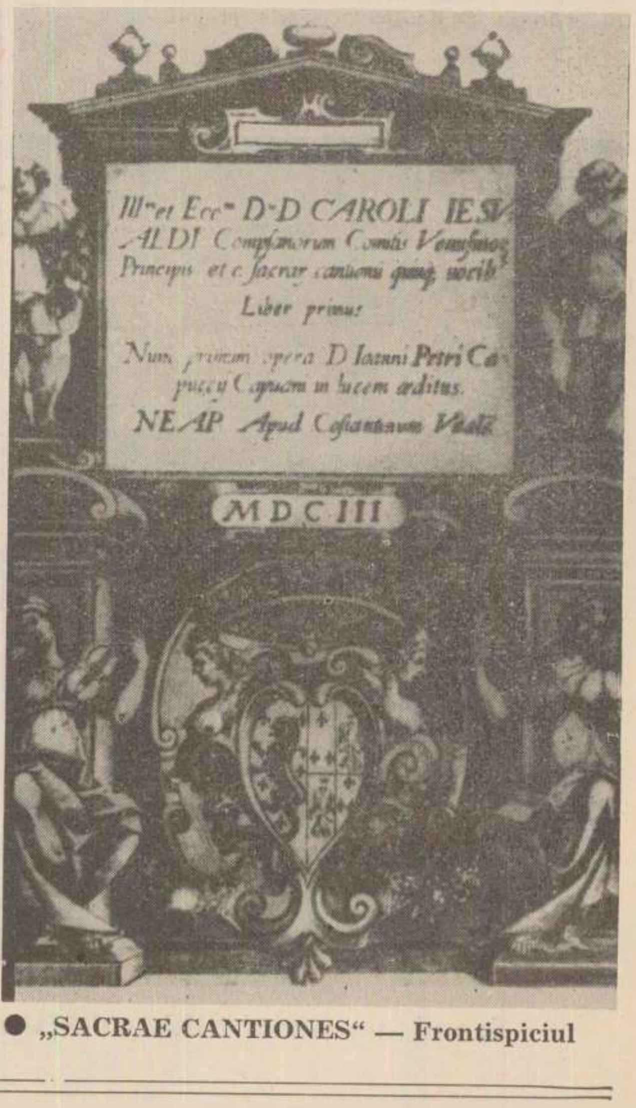


● NEAPOLE — fotografie de epocă

ASPECTUL TIMBRAL

Scriitura corală a lui Gesualdo da Venosa este simplă, aerată, transparentă, purtînd amprenta unui temperament latin, în ciuda conţinutului întunecat. Astfel ea contrastează faţă de aceea a şcolii neerlandeze şi chiar faţă de aceea a lui Palestrina. Este interesantă alăturarea blocurilor armonice masive, blocurilor polifonice rarefiate, alăturare prin întreruperea bruscă a discursului muzical, creînd o discontinuitate. Dar în linii mari această întrerupere dispare, prin reluarea mereu variată şi alternativă a procedeului amintit, care joacă un rol important în accentuarea dramatismului operei sale. Suprafeţe supradimensionate întîlnim în unele secţiuni din „Responsoria", ele nefiind însă un artificiu caracteristic elementelor sale de formă, ci mai de grabă un artificiul utilizat pasager. Se cuvine a evidenţia minunata polifonie obţinută prin tratarea separată cu multă eleganţă şi o nobilă expresivitate, cînd a vocilor feminine, cînd a vocilor bărbăteşti, tălmăcind stări sufleteşti înclinate spre melancolie şi meditaţie. Prin toate acestea el creează un climat mai aparte în lumea fascinantă a timbrelor. Cromatismul în afară de faptul că zdruncină tonalitatea, generează premizele folosirii în viitor a sferturilor de ton, deci a sistemului netemperat. Tot lui îi datorăm o coloratură bogată a sunetelor, prin utilizarea melismelor şi mai ales a pasajelor instrumentale în linia vocală, preconizînd principii ale orchestraţiei din veacurile ce vor veni. Trecerea bruscă de la cromatism la diatonism şi viceversa, pune bazele unui „clar-obscur" în limbajul muzical, încă neexploatat pînă la el, apropiindu-se sub acest aspect de tehnica contemporanului său, pictorul Caravaggio. Acordurile de nonă, trisonurile mărite şi micşorate netezesc calea experimentării în muzică a culorilor în sens impresionist, cu o evidentă înclinaţie spre stări extatice. Recitativul cu o natură dramatică, poate fi conceput ca un strămoş al „cîntecului vorbit" din stilul vocal al muzicii expresioniste şi postexpresioniste. Am expus numai cîteva din inovaţiile legate de scriitură şi timbru, ramuri care vor ocupa un loc primordial în tehnica componistică a secolului nostru.
Se poate că a existat la el „o viclenie a raţiunii", noţiune pe care a relevat-o Hegel la marii oameni. Poate că a existat o stranie coincidenţă între un anume egoism individual al său şi ceea ce numim cu toţii folos general, măreţie şi glorie a comunităţii umane, coincidenţă observată de Iacob Burckhardt la multe genii. Cert este însă că arta sa a fost „infinită" şi ne apare în toată splendoarea ei ca un rod al ostenelii de o viaţă, în întreaga ei misiune civilizatorie, izbutind din plin să ne disciplineze, să ne înalţe, să ne umanizeze.

DORU POPOVICI



● „SACRAE CANTIONES" — Frontispiciul

AMFITEATRU POSTRESTANT

de GHEORGHE TOMOZEI

POEZIE

Gh. Ogrin : Tinereţe, Sfat, Juventute : compoziţii trădînd un deocamdată neconcludent început de drum (într-adevăr... juventute) prea încărcate în locuri comune, prea lipsite de fantezie pentru a putea să întrezărim dincolo de ele poetul, poezia...

Miron Belei : Simboluri rudimentar sugerate, adesea agramate chiar („M-am născut pămint de primăvară / Şi m-a însămînţat părinţii „dragi") şi o colecţie de platitudini : „razele de viaţă / soarele-n zenit părea o nemurire / fulgerul din fulger tot suind se stinge". Fiţi mai firesc, mai personal şi nu vă lăsaţi prins în aventura de a încerca să vă exprimaţi **neapărat** aforistic, evitaţi tonul didactic-retoric !

Vasile M. Danciu : Cam de vreme vă intitulaţi **poet**. În plus (sau în minus ?) de ce nu încercaţi să vă transcrieţi poeziile, cît de cît, într-o caligrafie inteligibilă ? Scuzele nu ne obligă să întreprindem operaţii detectiviste („Cer scuze, dacă cumva scrisul meu depăşeşte limitele estetice ale criticului"). N-am înţeles. Formularea îmi aminteşte vorbirea unui personaj din Ilf şi Petrov : „Dată fiind prezenţa lipsei". Profit de acest prilej pentru a-i răspunde colegului de la **Cronica** ieşeană indignat că **n-am izbutit** să descifrez un plic al talentatului poet Prelipceanu. E cel puţin insolent să-l supui pe redactor la casne de acest fel. Cu scrisorile intime, mai treacă meargă dar cu versurile ? Anunţăm pe această cale — sper că gestul nu va fi luat drept o extravaganţă... — inventarea maşinii de scris. Dacă aveţi oroare de maşinism şi automatism rugăm adresaţi-vă birourilor de scris şi copiat acte din holurile tribunalelor (preţuri convenabile). Să revenim la versuri. Ele nu seamănă din fericire cu modul în care au fost caligrafiate. Dacă am descifrat bine în **Grafică, Scoică** şi **Culori** sînt semne care prevestesc un poet posibil, e o notă de umor care completează construcţia de cele mai multe ori originală, a poemelor. Ceea ce nu le aduce **încă** sub teascul tipografului este caracterul lor strict **enunţiativ.** Am avut impresia că v-aţi „uitat" versurile şi încercînd să le transcrieţi din memorie n-aţi regăsit decît pasajele concluzive, aride ca exprimare poetică, „carnea" de cuvinte şi imagini fiind, fatal, pierdută. Vă aşteptăm cu altceva, cu sincer interes.

Gabriel Calinov : E foarte greu, îmi e din ce în ce mai greu să le răspund unor corespondenţi care îşi însoţesc — firesc — versurile de confesii ca aceasta : „Dacă aţi şti ce multe visuri se leagă de răspunsul pe care mi-l veţi da ! Îl aştept cu o emoţie de care aproape mă mir singur şi pe care nu o pot stăpîni". Semnatarul rubricii nu uită că are de-a face cu studenţi de aceea îşi îngăduie — riscînd îndeajuns... — să fie mai puţin ceremonios în exprimare, fiind adesea maliţios, practicînd cele mai prietenoase — de fapt — modalităţi de „conversaţie". El „vorbeşte" şi semnează ca un **coleg** al prietenului necunoscut care-i trimite cu insensibile bătăi de inimă poeziile sale. Nu e de loc grav dacă părerea lui nu e favorabilă, cel puţin pentru început, producţiilor asupra cărora e chemat să se pronunţe. Deci, dragă Gabriel Calinov, cu totul mişcat de emoţia dumitale, mă văd nevoit să comit „sacrilegiul" de a le refuza pentru tonul lor minor, pentru unda desuetă pe care o degajă. Înainte de a solicita mereu rostitul **altceva**, citez, spre convingere întreaga poezie **Se scutură petale:** „S-au scuturat toţi trandafirii / Pe drumul nostru de-altă dat ! / Şi-urmînd nescrisa lege-a firii / Tu ai plecat, tu m-ai uitat /. In aer se mai zbate însă / Parfumul florilor de-o vară / Iar noaptea e la fel de-adîncă / Cum ştiam odinioară. / Dar printre stele-ndepărtate / Se scurge-acum încetişor, / Cu visurile mele-uitate / Parfumul primului meu dor."

Andrei Codreanu : (sau Godeanu ?, sau Grădinaru ? Oh, ravagiile scrisului ilizibil !! Fraţilor, renunţaţi la scrisul „artist" măcar atunci cînd vă iscăliţi !) În ciuda unor zone cam ceţoase **Cerşetorul de scoici** mi se pare a fi un început remarcabil : „Lăsaţi-mă, nu banii ! Urăsc sunetul / clopotului de argint rămas peste trupul meu, / în ce capăt de drum încă întreg ? / Lăsaţi-mi grîul să am ce mîngîia / cînd trec prin semnele voastre. / Şi de veţi uita cerul între coaste / am să vă număr scoici albe, / luînd mîinile înmiresmate de singe. / Culcaţi-vă în scoicile mele / şi-n glasul mării veţi înţelege / de ce am uitat trecerea în cealaltă mare." Am propus spre tipărire **Balada învingătorului** şi **Nevăzutele aripi.** Mult, mult succes.

Al. Florin Ţene : Supra-producţia în lirică se răzbună ! Ultimele plicuri fac dovada atît a darurilor pe care am mai avut prilejul să le remarcăm cît şi a unei nejustificate grabe în a încredinţa filei producţii inconsistente, impregnate cu atmosfera, din păcate a altor poeţi. Mai interesantă mi s-a părut **Aşteptarea oglinzilor** din care citez, sărind versurile nereuşite care nu fac decît să le dubleze pe altele de succes : „Atunci m-am înşurubat în broască / şi uşa s-a deschis cu scîrţîit de osie neunsă, / camera era plină de oglinzi... / ... / Am simţit privirile mele fierbinţi / cutreierînd prin inimă, / pupilele multiplicate / ... / se descopereau cu modestia sîngelui / în aşteptarea oglinzilor."

Timotei Ursu : Laconismul suitei lirice pe care aţi încredinţat-o revistei nu e dublat de substanţă, astfel încît devine manierism, cele mai multe compuneri (în ciuda unei incontestabile delicateţi de exprimare) sînt o pulbere fină dar inutilă şi inconsistentă a culorilor, a sunetelor. Unghiul din care sînt iluminate unele imagini (şi ele palide, gravură alb pe alb) e de-o discreţie... cinematografică. Dar... prea multă „discreţie", versurile par să nu ţintească **afirmarea** vreunei idei. Citez : „De ce te miri că te cunosc de mult ? / Te port de mult / în mine, / şi mi-e frică / acum, / cînd ai un chip / şi amintiri... / Ci lasă-mi gîndul să le de-a de-oparte / şi să fumez, privind tăcut, / minunea." Adesea e practicată şi poezia de hilară anecdotică. Transcriu o mostră de care am zîmbi amîndoi : „Ei bine, / află c-aici / am stat noi, / pe banca aceasta. / Pe cînd eram singur, / e drept..." Vă aştept cu lucruri noi, cu interes prietenesc şi colegial.

ANDREI CODREANU

Nevăzutele aripi

Zbor mai sus decît palma de vînt
Ce-mi strînge văzduhul lîngă picioare.
Trec din adînc mai spre adînc
În necontenită urcare.

Aripi străvezii dau lumii terestre
Din cer vegetal s-alunece-n sus
Spre tainele-albastre ce nu s-or sfîrşi
În mijlocul lor, niciodată supus

N-am apucat decît trupul ierbii
Să-l crestez în pajişti de piatră.
Dar simt cum trec laolaltă
Prin pădurile mele vîntul şi nervii.

Cu braţ sîngerînd lîngă piatră încerc
Să tai pentru viaţă întîiul ei cerc
De fîntînă. Şi pentru cei ce-or să rămînă
Sîngele meu va fi apă mai bună.

Balada învingătorului

O mie de arcuri leneşe
Încearcă pămîntul să-l strîngă
Şi pulberea se adună-n statui
Rănite de somn.
O mie de buciume strigă-n eternitate.
Audă-le victoria ţintuită-n cetate,
Audă-le viscolul din oasele sparte.
El a învins şi-acum poate să moară.
Nici un laur mai mult,
Nici o faţă de ceară,
Doar bronzul vîntului
Ne-nţeles pentru cei ce-l aud.

★

Nici un copac nu atîrnă mai sus
Decît frînghia osînditului la
Veşnică recunoştinţă.
Orice piaţă i-aruncă-n obraz
Privirea prezentului condescendent.
Optimism recviem,
Ţintuit de priviri
Mori pentru a doua oară,
Erou pentru forme de bronz
Şi pieţe de gară.



DOINA MOISESCU — portret

CONSTELAŢIA *lirei* : CONSTANTIN CALIN

Surprinzătoare prin maturitatea lor de expresie, poeziile studentului la arhitectură **Constantin Călin**, tipărite din cînd în cînd în revista noastră (unde şi-a făcut debutul) se constituie de la ciclu la ciclu ca un orizont original, pentru care sînt determinante o explozie de ritmuri tari, metafora apăsat spaţială (**„Eu, într-o catedrală de nervi, bolborosind"**), siguranţa adjectivului violent, viziunea fascinată de tipul de poezie Baudelaire, murmurul sentimental de dincolo de construcţia complicată, toate exprimate într-un mod cuceritor, de o savantă oralitate.

Constantin Călin se face deci „vinovat" de calităţi remarcabile, pe care un curaj artistic susţinut le poate preface în poeme care să concure la ansamblul de solişti ai generaţiei sale.

Felul în care se prezintă el astăzi este cel din versul : **„permiteţi, vă rog, să mă tem de o stea"**, adică al unei politeţi exagerate ce atrage după sine un sentiment de bruscă şi involuntară amiciţie cu insul respectiv, cu versurile şi cu ideile lui. Constantin Călin ne cere îngăduinţa pentru un fapt imposibil de aflat, dacă nu este ei cel care se autodivulgă.

Acesta e şi sensul izvorît din toate poeziile : autorul începe să depindă de context cînd îl înspăimîntă conexiunile uriaşe ; în rest el se comportă ca un adolescent independent şi nepăsător.

Iar el începe să se teamă, să trăiască poezia deci, abia în momentul cînd numeşte o relaţie mai presus de jocul întîmplător.

ADRIAN PĂUNESCU



ACELEAŞI ÎNTOARCERI

Zborul în pasăre, tot neîntreg,
ploile-n ceţuri, neîntîmplate...
Seară, trompetă pustie, cum vii,
iarăşi întors, să-mi culeg
strigătu-n mine, tot jumătate !...

ZIUA ORBILOR

Soartă de apă căzută pe vîrful muntelui
într-o noapte cu o singură stea,
cînd nu mai e nimic de ales
decît între mare şi mare.

Zi a orbilor, luminată spre noi,
existînd pentru întoarcerea
în sentimentele ultime,
cînd, apă căzută pe vîrful muntelui,
să nu mai avem nimic de ales
decît între mare şi mare.

UN PIAN SAU ALTUL

Iată cum se întîmplă, prietenii mei :
cîteodată e un pian, prin noi, nemaipomenit,
dar poate lipseşte dintre anotimpuri al cincilea,
lipseşte, lipseşte, încît ne tac
toată viaţa, degetele, nemernice,
facem, o, dumnezeule, cîte ceva
şi orice facem rămîne
întotdeauna cu un pian mai puţin
decît ar fi trebuit, rămîne.

Aşa se întîmplă şi cu cei prin care
sînt pasărea, fluviul, drumul
pe Kilimandjaro,
aşa, aşa se întîmplă, prietenii mei,
mereu ne naştem fără acele mîini,
fără acele alcătuiri care să ne semene,
mereu altul, care nu poate scăpa,
în timp ce toate lucrurile în jur,
pentru că veşnic le trebuie un pian sau altul,
în ordine se aşează
şi mor.

A BĂNUI

Singur şi numai rar cu de-ajuns curaj am aşteptat zăpada
eu, într-o catedrală de nervi, bolborosind :
totul se poate bănui într-o zi de ianuarie
sub alb, cînd nu se mai ştie nimic
şi luînd aminte asculţi copacul
în hibernare.
O, teamă mi-e de o logică a mecanismului-pasăre
care toamna pleacă în sud,
de un livid adevăr, că pe lume
toate minunile se încalecă, perechi, prin vizuini
şi nasc pui vii, noaptea, în urlete.



LUMINA

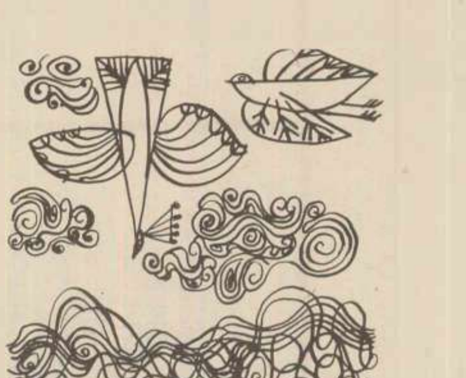
Îţi spun : pune pe masă
tot adevărul tău
de cilindri şi conuri şi sfere.

Există numai un vis
petrecut pe lumină,
ca o luciditate a orbilor,
poate dreptatea păianjenului din colţ
adormit aşteptînd ştiuta confuzie
a ploii
dintre mine şi rădăcina copacului

ACESTEI ZILE

Mă plec în faţa nebunului hrănind porumbeii, de la fereastră,
lui, iată, îi e duminică şi numai
duminica mai poate fi o Veneţie şi numai
duminica se mai poate
însămînţa Acropole prin mahalale,

Acestei zile a acrobaţilor între pămînt
şi un trapez al golfurilor cu portocali,
acestei zile de călătorii în femeile săptămînii,
— o, ea nici nu există, decît
printre cei vii din cimitire —
acestei zile mă plec, de asemenea nebunului
hrănind porumbeii într-o viaţă a lui imaginată.



Desene de ELENA JUCU

ARIE G. MATACHE

Cînd calci pe... gînduri

Era beat ! Drumul spre casă i se părea nesfîrşit. O mişcare continuă îl apropia şi-l îndepărta de imaginea patului — unica prezenţă clară în capul lui.

Era neputincios să refacă ceva din cele petrecute şi totul se adunase în picioare. S-ar fi părut că a mers în cap şi a gîndit cu picioarele.

Bolborosi cîteva cuvinte :

...E clar ! Acum merge atît de greu pentru că a schimbat poziţia. Picioarele-i sînt grele şi-l dor pentru că în ele sînt gînduri. Întotdeauna cînd calci pe gînduri te doare !

Cu această idee a ajuns acasă. Era unică.

Întotdeauna cînd calci pe gînduri te doare !

— De ce ?
— Întotdeauna cînd calci...
— Nu ţi-e ruşine ?
— Te doare !
— De ce ?
— Întotdeauna...
— Ce s-a întîmplat ?
— Cînd calci pe gînduri...
— De ce ?

N-auzea nimic din afară. Totul venea dinlăuntrul lui, obsedant.

Întotdeauna cînd calci pe gînduri te doare.

...Şi s-a prăbuşit. S-a prăbuşit cu capul în jos şi cu picioarele urcate pe pat, avînd grijă ca gîndurile lui să se poată odihni.

Camera se strînse ca o paraşută. Îl legă. Şi-l înălţă în văzduh bălăngănindu-l cu capul în jos, între apus şi răsărit.

Era o limbă de pendulă care spunea la răsărit : Oameni buni ! Sînt trist !... şi la apus : Întotdeauna cînd calci pe gînduri te doare !

Cînd a căzut, s-a trezit !

Era singur ! Capul îl durea şi doar picioarele îi erau odihnite. De două zile era singur. De douăzeci de zile era singur. De două sute de zile era singur. Singur de tot. Singur ca o limbă de pendulă. Singur şi trist.

RIDENDO CASTIGAT MORES

ceaiul de la ora zece

*

Schiță de CORNEL RUSU

*

Părerile despre Luca de la serviciul transporturi al uzinei erau diferite și contradictorii. Cei mai mulți spuneau : „A, Luca ? Un maniac" Dar își dădeau seama că zicînd asta nu spuneau tot.
Un revizor venise odată să-l controleze. Luca și-a dat imediat seama că nu-i cunoaște prea bine munca. Și i-a trîntit-o fără menajamente : „Dumneata nu știi ce-i aici. Stai în banca dumitale, că nu te pricepi". Normal, tipul n-a apreciat franchețea adevărului spus verde, în față. Și de atunci, lui Luca au început să-i iasă tot felul de vorbe, între care, cum ar fi arțăgos, plin de el, că așa și pe dincolo, pînă cînd — revizorul a fost neobosit, după cum se vede — i s-a creat o falsă reputație, aceea de om periculos, cu care e bine să nu ai de-a face. N-a mai îndrăznit nimeni să-i zică vreodată ceva, ori să se vîre în sufletul lui. De fapt, nici nu aveau de ce să-l critice, pentru că era conștiincios, ca toți ceilalți de altfel, nu ieșea din comun sub „aspectul muncii".

Cu toții însă erau de părere că e „bolnăvicios". Alții, dimpotrivă, spuneau că ideea asta nu i-a intrat decît în cap, restul trupului fiindu-i neafectat de nici o tulburare. O vreme, a umblat în buzunar — pus așa, ca să se vadă — cu un prospect al medicamentelor nou apărute. Le învățase pe de rost mai bine decît un doctor. Se trata singur de foarte multe boli, înainte de a le avea. Dar plăcerea cea mai mare o avea atunci cînd, solicitat, putea să ofere consultații gratuite. Își interoga pacientul ocazional, cu maximă scrupulozitate, mergînd la marele amănunt și prescria cu precizie medicamentul indicat și cum trebuie el administrat. Se vorbea că ar fi vrut cîndva să se facă doctor, dar venise războiul, chiar după ce terminase liceul, apoi familia, copiii... și dorința asta îi rămăsese nerealizată. De la un timp se produsese o radicală schimbare în ideea lui de medicină de pînă atunci. Renunțase subit la medicamentele „făcute" acordînd o exclusivă atenție numai ceaiurilor medicinale, pe care începu să și le prepare chiar și la serviciu, la ore fixe, după un program bine stabilit, pe care îl bătuse la mașină și-l așezase sub cristalul de pe birou. Avea un reșou mic și un ibric de aluminiu. Orele de birou erau numărate de ceaiurile lui Luca. Se trata riguros : la zece — ceaiul pectoral, la 12 — ceaiul hepatic, la două — ceaiul antibronșitic. După mirosul ceaiurilor, funcționarii știau de-acum cît e ceasul. Dar în afară de ceaiurile „de pe piață" avea ceaiurile lui „speciale", preparate din plante adunate chiar de el, în tot timpul verii și uscate cu grijă. Amestecul lor era făcut ca la carte. Cineva l-a întrebat odată : „De ce bei tu atîtea ceaiuri, Luca ?" L-a scrutat pe sub sprîncene : „N-au la ce să strice" — i-a răspuns fără plăcere, dar dacă surprindea un cît de mic interes real la cineva, nu-l scăpa din mînă pînă nu-l făcea doct în materie de ceaiuri medicinale și adept convins al terapeuticii sale preventive. Oriunde s-ar fi aflat și orice ar fi făcut, pentru nimic în lume n-ar fi izbutit cineva să-l facă să nu respecte „ora ceaiului". Pentru el vorba era vorbă și ceaiul era ceai. Ieșea din ședință, se întrerupea din lucru, ba chiar și din discuții. Circula o anecdotă : Luca se apucase să spună colegilor un banc, lucru rar la el. După o introducere lungă își aruncase subit ochii pe ceas. Colegii au trebuit să aștepte cu sufletul la gură poanta și n-au putut s-o afle decît după ce Luca și-a băut ceaiul „de 12". Cineva l-a surprins la film : avea cu el o sticluță turtită, din material plastic, pe care la oră fixă a golit-o pînă la ultima picătură, fără rețineri, suportînd eroic toate apostrofările anonime. De la o vreme colegii începuseră să-i atragă delicat atenția : „Luca, e fără zece". Neatent la ironie sau ignorînd-o tresărea : „Da ?" — răspundea, ca și cum ar fi uitat — lucru absolut imposibil — și băga automat reșoul în priză. Colegii rîdeau pe înfundate, în spatele lui. Dar cîte nu i s-au întîmplat lui din pricina acestui obicei ! I-au ascuns reșoul, dar tot nu s-a lăsat : și-a fiert ceaiul la turnătorie. De atunci îl ține închis în „fișet".
Zilele trecute însă s-a întîmplat ceva, ceva care a răsturnat dintr-odată totul. Nimeni nu mai poate să facă acum un pronostic sigur asupra comportării lui Luca, întrucît el rezervă, după cum se va vedea, surprize neașteptate, dînd dovadă de ieșiri total imprevizibile, aproape neserioase. Nu se mai știe acum ce trebuie să se creadă despre el !

Iată ce s-a întîmplat zilele trecute : l-a chemat urgent șeful serviciului, exact după ce băgase reșoul în priză. În mod obișnuit nu s-ar fi dus decît după ce ceaiul ar fi clocotit, dar acum neglijîndu-și în mod scandalos tabietul — devenit prin repetare de o scrupulozitate astronomică — a scos reșoul din priză, ratînd o cantitate impresionantă de ceai, încă „nepătruns" de clocotul apei.

— Tovarășe Luca — l-a întrebat șeful — e adevărat că dumneata te-ai ocupat cu un an în urmă cu problema vagoanelor ? (Luca a încuviințat). Bine ! S-a ivit o situație regretabilă. Colegul dumitale care a preluat această muncă și care — iată, e ora nouă și jumătate — se află în concediu, a omis să expedieze adresa către C.F.R. și aflăm că nu avem vagoanele necesare pentru transportul din seara asta : e vorba de două unități de pompare pentru străinătate. Cred că-ți dai seama, e vorba de un contract cu o țară străină, care trebuie respectat cu precizie. Trebuie să expediem „unitățile" chiar în seara asta. Altfel, atît seriozitatea fabricii cît și firma ei vor deveni o noțiune fără conținut. Știu că nu e ușor să obții vagoane chiar așa, în aceeași zi, dar...

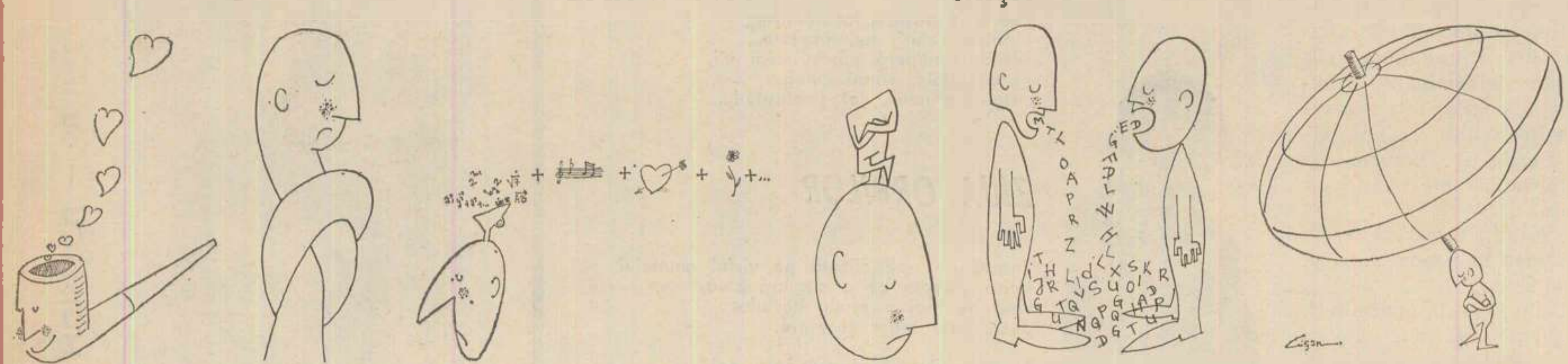
Luca s-a întors în birou încruntat, vorbind cu sine însuși, mormăind : „Hm ! Simplu — a omis și a plecat". Sub privirile stupefiate ale tuturor, și-a luat bascul și „fîș-fîș-ul". La ora zece fără cinci ieșea pe poarta uzinei. Colegii îl urmăreau uluiți de sus, de la fereastra deschisă. Unul dintre ei a îndrăznit : „Și ceaiul de zece ?" i-a strigat, făcîndu-l răspunzător pentru această dezertare de la ceea ce devenise un fel de sacră obligativitate față de colectiv. Dar Luca nu l-a auzit pe cel care dăduse glas indignării colective, ori s-a făcut numai că nu-l aude, sfidînd o îndatorire pe care singur și-o asumase și pe care acum toți contau, ca pe un lucru absolut, mai ireversibil decît ora exactă transmisă de către Institutul meteorologic. Era un eveniment scandalos ! În totală necunoștință de revolta și stupefacția lăsată în urma sa, Luca a ajuns într-o fugă la Palatul C.F.R., s-a zbătut, și a pătruns pînă la unul din directorii generali. „Cum e posibil, îi reproșau pe drept toți cei de față acolo, ca dumneata, pe care te cunoaștem ca pe un om al datoriei absolute, să ceri vagoanele chiar în ziua transportului ? Nu știai că avem și noi o planificare ? Trebuia să cereți vagoanele cu cel puțin o lună înainte". „Știu, am greșit și eu odată, — își turna cenușă în cap Luca, dar acum faceți ce știți, eu nu plec de-aici fără vagoane". „Mîine, i s-a răspuns, azi în nici un caz". „Nu-i același lucru ! Nici nu știți dumneavoastră ce diferență este între mîine și azi". Ce s-a întîmplat după aceea rămîne înscris în aria necunoscutului. Fapt e că la ora patru după masă, în uzină au intrat două vagoane și s-au oprit în dreptul rampei. Din primul a sărit Luca. Arăta obosit, prăfuit, dar cu ochii plini de neastîmpăr, trădînd vag o mulțumire ascunsă. Șeful serviciului se învîrtea în jurul lui — el, un om exagerat de ponderat — fără pic de personalitate. Nu știa ce să-i mai facă, nu se așteptase, era profund dezorientat. „Am întîrziat puțin — s-a scuzat Luca, — vagoanele nu erau revizionate". I-a cerut voie șefului să plece și el cu transportul în vamă. Era ora unsprezece noaptea, cînd trenul sigilat a pornit. „Anunțați-mă și pe mine de soarta transportului" — l-a rugat pe șef prin telefon. La ora patru dimineața a aflat că vagoanele au trecut granița... Abia atunci și-a făcut Luca ceaiul „de zece" restant, și s-a culcat. Pe celelalte le-a băut în zilele care au urmat, la fel ca mai înainte, cronometric. Dar degeaba ! Nu mai amuza pe nimeni. Ceaiurile lui își pierduseră în mod neînțeles pentru totdeauna hazul.

Parodie la unii poeți moderni

Prieteni,
azi-noapte mi-am pierdut chipul
printre oglinzi
tocmai cînd scoteam o idee din
urechea dreaptă
urechea sub care crescuse un arbor
neliniștit, desigur neliniștit,
și plin de-ntrebări — Fructe
ca-n poeziile unui bard din Caracal
care-atîrnă caii de gîtul clopoțeilor
și autorii nechează cît o țară
pentru că le-am trimis mamele turte
să-și amintească (uitucii ! !)
c-au fost și ei copii
și mergeam cu plugușorul
și trăgeam mîța de coadă
chiulind de la școală ;
apoi, fără să știe măcar
de binevoitoarele redacții,
luau cîte-o bătaie bună căzută de la
părinți
și-n timp ce-o priveam
vedeau tot felul de culori
(ca-n unele poezii „modernizate")
încît altă dată se fereau de alte
asemenea stele verzi.
Dar, prieteni,
s-a-ntîmplat, tot azi-noapte,
să-mi intre în cameră o pisică
prozaică
(foaie verde de galben bronzat
în cameră mi-a intrat)
și mi-a răsturnat biblioteca de
periodice
și-am avut un așa de mare coșmar
că m-am trezit dimineața
amestecînd poeții :
Ionii, Popeștii, Gheorghii
și invers : Gheorghii, Popeștii, Ionii...

FLORENTIN POPESCU

ZICALE ILUSTRATE DE CRIȘAN

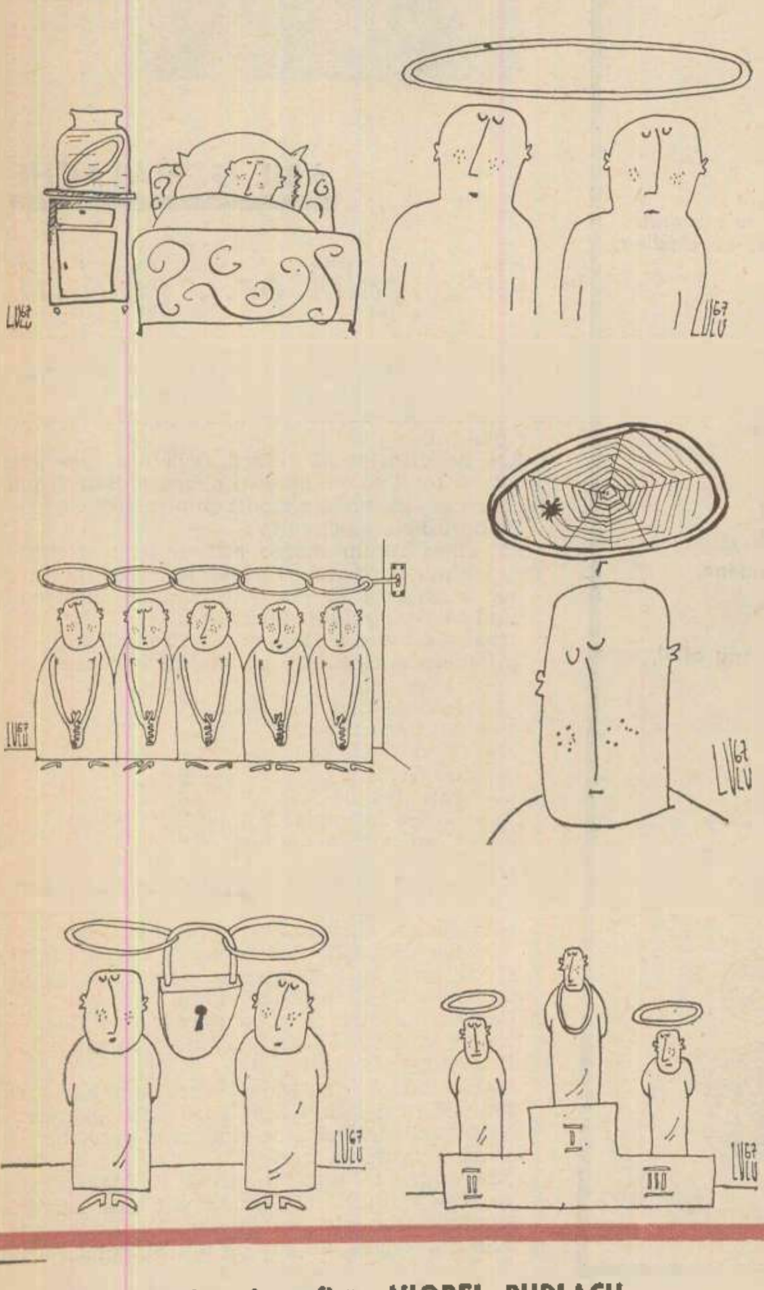


„ÎNDRĂGOSTIT LULEA" „NOD ÎN GÎT" „ÎȘI ADUNĂ GÎNDURILE" „S-A URCAT LA CAP" „RĂMÎNE VORBA ÎNTRE NOI" „CU LUMEA ÎN CAP"

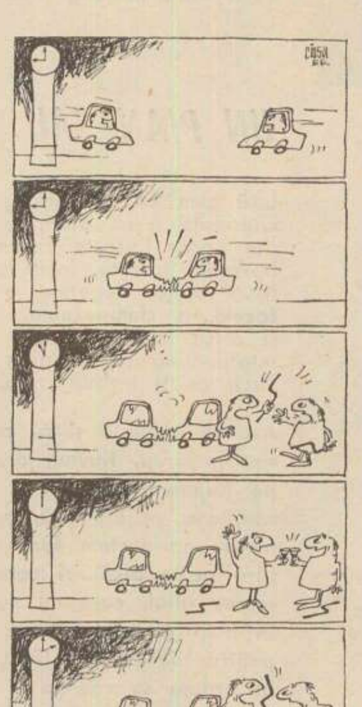
CRĂIȚA – MÎNDRĂ



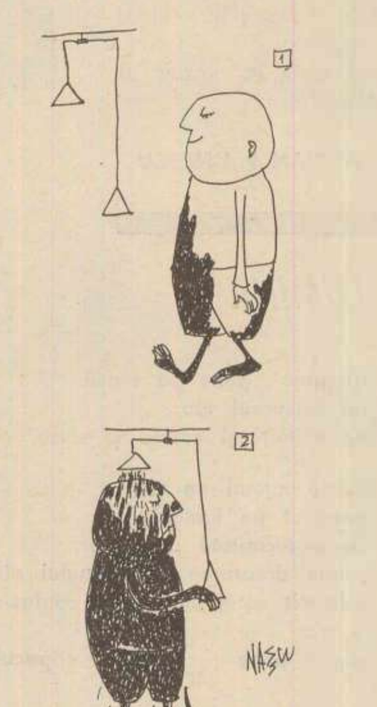
DOGAR – MARINESCU



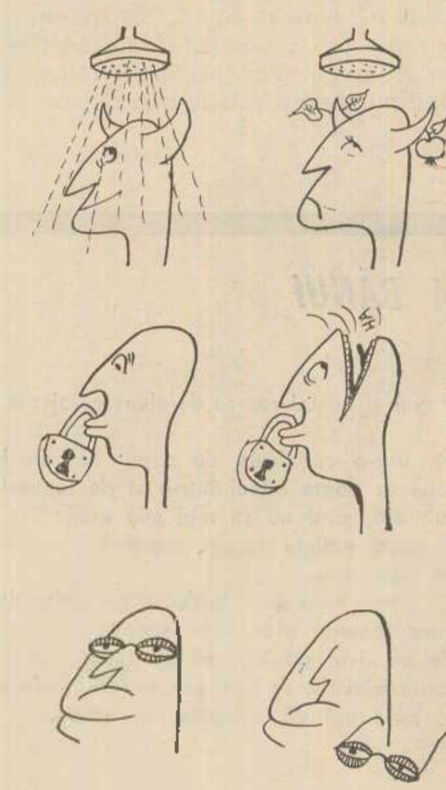
CIOSU



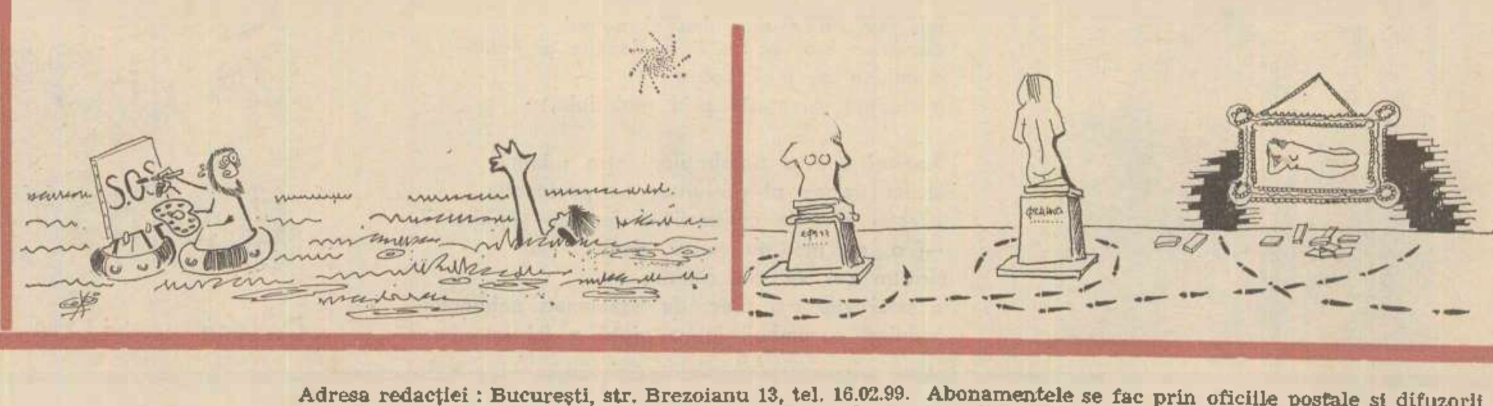
NAȘCU



MANEA



COVACI



prezentarea artistică și grafică: VIOREL BURLACU

Adresa redacției : București, str. Brezoianu 13, tel. 16.02.99. Abonamentele se fac prin oficiile poștale și difuzorii voluntari din întreprinderi. Costul abonamentului : 12 lei pe an individual; 60 lei pe an pentru întreprinderi și instituții

Tiparul executat sub comanda nr. 61 616 la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" Piața Scînteii nr. 1, București